

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina: sztuka

Dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Hanyi Jia

**Wpływ kontekstu i środowiska wykonania na interpretację
muzyczną**

**Badanie percepcji muzycznej i estetyki wykonawczej w oparciu o analizę
wykonania *Sonaty A-dur* Césara Francka i *Koncertu e-moll* op.85 Edwarda
Elgara**

Opis dzieła artystycznego

Promotor: prof. dr hab. Marcin Zdunik

Warszawa 2025

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Wpływ kontekstu i środowiska wykonania na interpretację muzyczną – badanie percepcji muzycznej i estetyki wykonawczej w oparciu o analizę wykonania *Sonaty A-dur* Césara Francka i *Koncertu e-moll* op.85 Edwarda Elgara” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Płyta CD

César Franck - *Sonata A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian*

FWV 8 (opr. Jules Delsart)

Edward Elgar - *Koncert wiolonczelowy e-moll op. 85, cz. III Adagio i*

VI Allegro, ma non troppo

Hanyi Jia - *wiolonczela*

Ewa Skardowska - *fortepian*

- | | |
|---|---------|
| 1. César Franck - Sonata A-dur. cz. I Allegretto, ben moderato | 6'15'' |
| 2. César Franck - Sonata A-dur. cz. II Allegro | 8'55'' |
| 3. César Franck - Sonata A-dur. cz. III Recitativo - Fantasia. Ben moderato | 8'03'' |
| 4. César Franck - Sonata A-dur. cz. I Allegretto poco mosso | 6'42'' |
| 5. Edward Elgar - Koncert wiolonczelowy e-moll, cz. III Adagio | 4'49'' |
| 6. Edward Elgar - Koncert wiolonczelowy e-moll, cz. IV Allegro, ma non troppo | 12'06'' |

Reżyser nagrania/Produkcja albumu

Antoni Grzymała

Nagrań dokonano dnia 26, 27 i 28 września 2023 r. w Elsner Hall, Warszawa, Polska.

Abstrakt

Każdy wykonawca posiada unikalne rozumienie i sposób wyrażania sztuki, co zasadniczo odróżnia go od kompozytora – twórcy dzieła. Dlatego też dogłębna analiza różnorodnych interpretacji klasycznych utworów muzycznych, badanie wpływu warunków wykonawczych na artystę oraz identyfikacja czynników wpływających na kształtowanie interpretacji stanowią wartościowe zagadnienia badawcze, kluczowe dla zrozumienia złożoności wykonawstwa muzycznego. Skupiając się na dwóch europejskich arcydziełach z epoki romantyzmu – *Koncertie wiolonczelowym e-moll* Edwarda Elgara oraz *Sonacie A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian* Césara Francka – dostrzegamy ich bogactwo zarówno w warstwie muzycznej, jak i w kontekście praktyki wykonawczej. Interpretacja tych utworów nie polega wyłącznie na wiernym odtworzeniu zapisu nutowego, lecz stanowi formę artystycznego dialogu wykonawcy z dziełem, wyrażając jego indywidualny styl, emocjonalność i wizję artystyczną. Każde wykonanie odzwierciedla doświadczenia życiowe, kontekst kulturowy i osobiste dążenia artysty. Zmienne warunki wykonawcze – takie jak przejście od nagrania studyjnego do występu na żywo, czy obecność różnorodnej publiczności – mogą znacząco wpływać na wykonawcę. Czasami sprzyjają kreatywności, innym razem wywołują napięcie. Analiza tych czynników pomaga lepiej zrozumieć zarówno techniczne, jak i artystyczne aspekty interpretacji oraz sposoby dostosowywania strategii wykonawczych do odmiennych kontekstów.

Pierwszy rozdział poświęcono analizie formalnej struktury *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Elgara oraz porównaniu trzech wybranych wykonania. Przedstawiono sylwetkę kompozytora, jego twórczość oraz tło kulturowe epoki. Następnie szczegółowo omówiono budowę i cechy stylistyczne utworu. W kolejnych częściach przeanalizowano cechy wspólne i różnice pomiędzy trzema interpretacjami, także z perspektywy estetyki wykonawczej. Ostatnia część rozdziału opiera się na teoriach percepcji dźwięku – konstrukcyjnej i ucieleśnionej – badając, jak różnorodne parametry wykonawcze wpływają na odbiór muzyki.

Drugi rozdział dotyczy *Sonaty A-dur na wiolonczelę i fortepian* Césara Francka. Po wprowadzeniu w życie i twórczość kompozytora oraz charakterystykę jego stylu, przeprowadzono analizę struktury i języka muzycznego utworu, ze

szczególne uwzględnieniem techniki „cyklicznego motywu” oraz cech tonalnych. Trzy wybrane interpretacje poddano porównawczej analizie wykonawczej, również z perspektywy psychologii muzyki, koncentrując się na tempie, dynamice i kształtowaniu obrazu muzycznego.

Trzeci rozdział bazuje na praktycznych doświadczeniach autora i dotyczy wpływu technik smyczkowych oraz współpracy prawej ręki z instrumentem na kształtowanie brzmienia i ekspresji muzycznej. W czwartym rozdziale autorka analizuje, jak różne czynniki wykonawcze oraz warunki środowiskowe wpływają na efekt interpretacyjny obu utworów. Uwzględnia także zmienne psychologiczne i estetyczne, które mogą leżeć u podstaw różnic pomiędzy wykonaniami. Na zakończenie poruszono temat tremy scenicznej – jej źródeł oraz możliwych metod jej przezwyciężania.

Wykonawstwo muzyczne to złożona forma sztuki, wymagająca nie tylko wysokiej precyzji technicznej, ale też szczerości emocjonalnej, kondycji fizycznej i odporności psychicznej. Analiza wybitnych interpretacji pozwala zrozumieć, w jaki sposób artyści łączą technikę, zrozumienie muzyki, emocje i indywidualność, by tworzyć wyjątkowe doświadczenia artystyczne. Badanie tych wykonań ujawnia także, jak wykonawcy radzą sobie z presją i jak rozwijają się poprzez praktykę sceniczną. Zebrane w tej pracy wnioski stanowią cenne źródło wiedzy dla każdego, kto pragnie pogłębić swoje kompetencje wykonawcze i lepiej rozumieć istotę muzyki.

Słowa kluczowe: wykonawstwo muzyczne; psychologia muzyki; *Koncert wiolonczelowy e-moll* Edwarda Elgara; *Sonata A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian* Césara Francka; trema sceniczna

Spis treści

Wstęp	8
I. Wybór tematu pracy	8
II. Stan badań	9
III. Teoretyczne, praktyczne i kulturowe znaczenie tematu pracy	13
IV. Metody badawcze i treść pracy	13
Rozdział 1. Zarys i analiza <i>Koncertu wiolonczelowego e-moll</i> Edwarda Elgara	16
1.1 Życie i twórczość Edwarda Elgara	16
1.1.1 Rys biograficzny Edwarda Elgara	16
1.1.2 Edward Elgar i uznanie społeczne w obliczu „angielskiego odrodzenia muzycznego”	17
1.2 Analiza <i>Koncertu wiolonczelowego e-moll</i> Edwarda Elgara	20
1.2.1 Tło powstania utworu	20
1.2.2 Muzyczna analiza utworu	20
1.3 Analiza trzech interpretacji <i>Koncertu wiolonczelowego e-moll</i> Edwarda Elgara	51
1.3.1 Interpretacja Beatrice Harrison i Edwarda Elgara	52
1.3.2 Interpretacja Jacqueline du Pré i Daniela Barenboima	54
1.3.3 Interpretacja Yo-Yo My i Davida Zinmana	57
1.4 Studium porównawcze trzech interpretacji	59
1.4.1 Porównanie pod kątem czasu	59
1.4.2 Porównanie pod kątem dynamiki	63
1.4.3 Porównanie kreacji muzycznych	68
Rozdział 2. Zarys i analiza <i>Sonaty A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian</i> Césara Francka	71
2.1 Życie i twórczość Césara Francka	71
2.1.1 Rys biograficzny Césara Francka	71
2.1.2 Styl francuskiego romantyzmu w muzyce Césara Francka	72
2.2 Analiza <i>Sonaty A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian</i>	75
2.2.1 Tło powstania utworu	75
2.2.2 Muzyczna analiza utworu	76
2.3 Analiza trzech interpretacji <i>Sonaty A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian</i> Césara Francka	92
2.3.1 Interpretacja Yuji Wang i Gautiera Capuçon	92
2.3.2 Interpretacja Mischy Maisky’ego i Marthy Argerich	95
2.3.3 Interpretacja Yo-Yo My i Patricii Zander	97
2.4 Badanie porównawcze trzech interpretacji	100
2.4.1 Porównanie pod kątem czasu	100
2.4.2 Porównanie pod kątem dynamiki	102
2.4.3 Porównanie kreacji artystycznych	106
Rozdział 3. Interpretacje <i>Sonaty A-dur</i> Césara Francka i <i>Koncertu e-moll op.85</i> Edwarda Elgara – Wielopłaszczyznowe badanie różnych wykonń	110
3.1 Zastosowanie techniki vibrato w różnych sytuacjach	110
3.1.1 Rola techniki vibrato	110
3.1.2 Zastosowanie techniki vibrato w powolnych fragmentach utworów	111

3.1.3 Zastosowanie techniki vibrato w szybkich ustępach utworów	113
3.2 Wpływ koordynacji pracy smyczka i strun na barwę dźwięku	115
3.2.1 Koordynacja pracy smyczka i strun	115
3.2.2 Wpływ różnic w koordynacji smyczka i strun na kreowanie muzycznej narracji	116
3.3 Kwestia nieitożsamości między percepcją muzyki, reinterpretacją wykonawcy a pierwotnym obiektem estetycznym	118
Rozdział 4. Wpływ kontekstu i otoczenia na interpretację utworu muzycznego podczas wykonania	121
4.1 Wpływ różnic w otoczeniu na stan psychiczny wykonawcy	121
4.1.1 Studio nagraniowe	121
4.1.2 Sala prób	122
4.1.3. Sala koncertowa	122
4.2 Różnice między poszczególnymi interpretacjami wybranych utworów z perspektywy psychologii muzyki	123
4.2.1 Przyczyny różnic w interpretacji wykonawczej	123
4.2.2 Psychologiczne podobieństwa i różnice w wybranych interpretacjach dwóch utworów	125
4.3 Stres psychiczny towarzyszący występom	130
4.3.1 Przyczyny i objawy tremy scenicznej	131
4.3.2 Sposoby radzenia sobie ze stresem i ćwiczenia związane z leczeniem tremy scenicznej u wykonawców	132
Podsumowanie	136

Wstęp

I. Wybór tematu pracy

Muzykę można interpretować na wiele sposobów. Partytura jest czymś „niemym”, a zapisaną w niej muzykę można zaprezentować w pełni dopiero poprzez jej wykonanie. Wiąże się to z filozoficzną kwestią „nietożsamości” w sztuce wykonania muzycznego i może być analizowane na wiele sposobów z punktu widzenia zarówno wykonawcy, jak i słuchacza. Związane są z tym takie pytania jak: w jaki sposób rodzą się różne interpretacje muzyczne? Jak rozumieć muzykę i zawartą w niej ekspresję, aby jak najbardziej zbliżyć się do intencji kompozytora? Gdzie jest miejsce na tzw. wtórną kreatywność? Jak należy słuchać dzieła muzycznego? Autorka postanowiła skupić się na tych właśnie fundamentalnych kwestiach, a pogłębiona refleksja skłoniła ją do postawienia kolejnych pytań, które wpłynęły na wybór tematu badawczego niniejszej pracy: Czy istnieje głębsza, bardziej fundamentalna przyczyna stojąca za tą problematyką? Jak działają mechanizmy wpływające na to zjawisko?

Autorka przeanalizuje *Koncert wiolonczelowy e-moll* Edwarda Elgara i *Sonatę A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian* Césara Francka z perspektywy wykonawstwa wiolonczelowego, a także zbada i porówna różne wykonania obu utworów, ustalając czynniki, które mogą powodować różnice w ich interpretacji (m.in. w kontekście tempa, intensywności brzmieniowej, stosowanych technik wykonawczych). Ponadto, w niniejszej pracy zostanie zawarta analiza i porównanie zmiennych: napięcia i ekscytacji wykonawcy oraz akustyki pomieszczenia w trzech różnych scenariuszach wykonania dzieła muzycznego: w sali ćwiczeń, w studiu nagraniowym i w sali koncertowej. Badanie to oparte będzie na własnej praktyce wykonawczej autorki. Z uwagi na fakt, że problemy interpretacyjne w ostatnich dwóch częściach *Koncertu e-moll* Edwarda Elgara są reprezentatywne dla całości dzieła, autorka zdecydowała się nagrać właśnie te ustępy obok całości *Sonaty A-dur* Césara Francka

II. Stan badań

Chińskie badania nad *Sonatą A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian* Francka koncentrowały się głównie na omówieniu samego utworu i technik wykonawczych. Praca magisterska *Analiza i porównanie wersji wykonania „Koncertu wiolonczelowego e-moll” Edwarda Elgara*, napisana przez Kun Zhanga z Konserwatorium Muzycznego w Tianjinie, jest pierwszą pracą akademicką na ten temat w Chinach. Autor przeanalizował techniczne aspekty utworu z muzykologicznego punktu widzenia i przeprowadził badanie porównawcze różnych wersji nagrań¹.

W swojej rozprawie doktorskiej *O stylu i technice wykonawczej „Koncertu wiolonczelowego e-moll” Edwarda Elgara* Zhao Chunxu z Akademii Sztuk Pięknych w Jilin nakreślił życiorys wybitnego brytyjskiego kompozytora Edwarda Elgara i tło powstania utworu, a także skupił się na analizie stylu dzieła, omawiając kwestie gatunkowe i techniczne, a następnie wyjaśnił techniki kompozycyjne i muzyczne emocje wyrażone w tym koncercie². Zhou Qinqin z Uniwersytetu Pedagogicznego w Qufu w prowincji Shandong w swojej pracy magisterskiej *Stylistyka i techniki wykonawcze „Koncertu wiolonczelowego e-moll” Elgara* opublikowanej w 2015 roku skupił się natomiast na technice wykonania *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara. Zbadał dzieło pod wieloma kątami (takimi jak zestawienie i analiza cech charakterystycznych, badanie partytury, porównanie interpretacji) – to pogłębione studium wykazało dobrą znajomość techniki wykonawczej koncertu wiolonczelowego Elgara, jak również umiejętność krytycznego myślenia i analizy³.

W swoim artykule *Jacqueline du Pré i „Koncert wiolonczelowy e-moll” Edwarda Elgara*, Tingting Liu opowiada o życiu kompozytora podczas tworzenia *Koncertu wiolonczelowego e-moll*, jako ostatniego znaczącego utworu w całej jego twórczości, który powstawał w latach 1918–1919⁴. Natomiast artykuł Ji Lin pt. *Śmierć narodu? Śmierć człowieka? – Różne interpretacje „Koncertu wiolonczelowego e-moll” autorstwa Beatrice Harrison, Jacqueline du Pré, i Yo-Yo My* jako jeden z

¹ Zhang Kun, *Analiza i porównanie wydań „Koncertu wiolonczelowego e-moll” Elgara* (chin. g Aierjia „E xiaodiao datiqin xiezouqu” fenxi ji banben bijiao), Czasopismo Akademii Muzycznej w Tianjinie, Tianjin 2007.

² Zhao Chunxu, *Stylistyka i techniki wykonawcze „Koncertu wiolonczelowego e-moll” Elgara* (chin. Lun Aierjia „E xiaodiao datiqin xiezouqu” zuopin fengge yu yanzou jiqiao), Czasopismo Akademii Sztuk Pięknych w Jilin, Changchun 2019.

³ Zhao Qinqin, *Techniki wykonawcze „Koncertu wiolonczelowego e-moll” Elgara*, praca magisterska Qufu Normal University z roku 2015 (praca niepublikowana).

⁴ Liu Tingting, *Jacqueline du Pré i „Koncert wiolonczelowy e-moll” Edwarda Elgara* (chin. Dupulei yu Aierjia „E xiaodiao datiqin xiezouqu”), czasopismo „Drama, Music and Film”, drugie wydanie w 2013 (CN 32-1095/J).

ważniejszych artykułów dotyczących muzyki wiolonczelowej, skupia się na trzech wykonawcach z różnych okresów, bada intencje muzyczne kompozytora oraz różne interpretacje utworu poprzez porównanie nagrań i ukazuje tym samym znaczenie kompozycji⁵.

Artykuł pt. *Analiza porównawcza różnych interpretacji „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* autorstwa Gao Yajing analizuje interpretacje *Sonaty* Francka dokonane przez pięciu światowej sławy skrzypków. Autor wyjaśnia cechy wykonawcze i estetyczne u różnych artystów w kontekście tła powstania utworu, a także analizuje podobieństwa i różnice w osobowościach wykonawców⁶.

Yang Hongye z Akademii Sztuk Pięknych z Jilin w swojej pracy pt. *Analiza wykonawcza III części „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* poprzez analizę trzeciej części utworu próbuje przybliżyć czytelnikowi nastrój kompozytora w momencie tworzenia dzieła, interpretuje zawarty w utworze wyraz tęsknoty za miłością oraz nadzieję związaną z dążeniem do równości i wolności, a także zgłębia technikę twórczą kompozytora i sposób w jaki kształtuje on strukturę cykliczną⁷.

W 2011 roku Ye Jun z Uniwersytetu Pedagogicznego Fujian, w swojej rozprawie doktorskiej *Analiza stylistycznej charakterystyki „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* badał cechy stylistyczne utworów skrzypcowych Francka oraz cechy strukturalne poprzez zebranie, porównanie i analizę literatury dotyczącej jego utworów⁸. Natomiast Wen Huiming w artykule *Przygotowanie do wykonania „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* stwierdza, że przed rozpoczęciem pracy nad utworem wykonawcy powinni dokładnie zapoznać się z historią twórczości kompozytora, tłem powstania dzieła, a także z sugestiami dotyczącymi techniki interpretacji partytury, czy współpracy między fortepianem i skrzypcami. Sugeruje także, jak tworzyć w wyobraźni obraz brzmieniowy utworu przed jego wykonaniem, aby uzyskać idealny efekt związany z tzw. wtórną kreatywnością⁹. W swojej

⁵ Ji Lin, *Śmierć narodu? Śmierć człowieka? – Różne interpretacje „Koncertu wiolonczelowego e-moll” autorstwa Beatrice Harrison, Jacqueline du Pré, i Yo-Yo My* (chin. *Guoshang? Renshang? – Halisen, Dupulei, Yo-Yo Ma dui „E xiaodiao datiqin xiezouqu” de butong yanyi*), czasopismo Konserwatorium Muzycznego Xinghai, Guangzhou 2014.

⁶ Gao Yajing, *Analiza porównawcza różnych interpretacji „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* (chin. *Feilangke „A dadiao xiaotiqin yu gangqin zoumingqu”*), czasopismo "Qilu Realm of Arts", czwarte wydanie w 2007 (CN 37-1063/J).

⁷ Yang Hongye, *Analiza wykonawcza III części „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* (chin. *Fulangke „A dadiao xiaotiqin yu gangqin zoumingqu” di san yuezhang de yanzou fenxi*), praca magisterska Akademii Sztuk Pięknych w Jilin z roku 2016 (praca niepublikowana).

⁸ Ye Jun, *Analiza stylistycznej charakterystyki „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* (chin. *Qian Fulangke „A dadiao xiaotiqin yu gangqin zoumingqu” zhong de fengge tezhen*), rozprawa doktorska Uniwersytetu Pedagogicznego Fujian z roku 2011 (praca niepublikowana).

⁹ Wen Huiming, *Przygotowanie do wykonania „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* (chin. *Yanzou*

rozprawie doktorskiej pt. *Analiza i porównanie różnych wersji „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* Hou Xinrui z Uniwersytetu Qingdao, przyjmując analizę utworu jako punkt wyjścia, łączy biografię kompozytora i tło epoki ze znaczeniem utworu, a także bada i omawia techniki wykonawcze opierając się na własnym doświadczeniu. Następnie, badacz porównuje nagrania trzech mistrzów różnych epok i różnych szkół oraz szczegółowo analizuje dzieło Francka z rozmaitych estetycznych perspektyw¹⁰.

Lin Erjia w swoim artykule *Analiza cech muzycznych fuzji w „Sonacie A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* wskazuje na trzy główne aspekty utworu: połączenie religii i sekularyzmu, klasycyzmu i romantyzmu oraz zapożyczania i innowacji. Analizuje także dorobek twórczy Francka i bada cechy muzycznych fuzji w utworze¹¹. Wang Bo z Chińskiego Uniwersytetu Minzu, w swojej pracy pt. *Odkrywanie charakterystycznego traktowania techniki glissando w interpretacji „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Césara Francka* dogłębnie analizuje i omawia sposób posługiwania się techniką glissando w niniejszym utworze, odwołując się do wykonń różnych artystów, by przedstawić własny sposób rozumienia konieczności stosowania tego zabiegu¹². W swojej pracy pt. *Badania nad „Sonatą A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian” Francka* Li Zhongyan z Głównego Konserwatorium Muzycznego w Pekinie podjął próbę przeanalizowania tradycyjnych i nowoczesnych, konserwatywnych i innowacyjnych, formalnych i swobodnych cech kompozycji Francka, a także zbadania jego technik kompozytorskich¹³. W swojej pracy magisterskiej pt. *O ewolucji stylu Heifetza w „Sonacie skrzypcowej A-dur” Francka* Wei Zhichao z Południowochińskiego Uniwersytetu Technologicznego, analizuje ewolucję stylu Heifetza, zwracając uwagę na podobieństwa i różnice w jego dwóch odmiennych interpretacjach tego utworu: młodzieńczej i z późniejszego okresu

Fulangke „A dadiao xiaotiqin yu gangqin zoumingqu” zhong), czasopismo „Huanghe zhi sheng”, CN 14-1039/J, ISSN 1004-6127, 2020.

¹⁰ Hou Xinrui, *Analiza i porównanie różnych wersji „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* (chin. Fulangke „A dadiao xiaotiqin yu gangqin zoumingqu” zuopin fenxi yu banben bijiao), praca doktorska uniwersytetu Qingdao z roku 2012 (praca niepublikowana).

¹¹ Lin Erjia, *Analiza cech muzycznych fuzji w „Sonacie A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* (chin. Fulangke „A dadiao xiaotiqin yu gangqin zoumingqu” ronghe tese fenxi), czasopismo "Music Learning and Research" luty 2021.

¹² Wang Bo, *Odkrywanie charakterystycznego traktowania techniki glissando w interpretacji „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Césara Francka* (chin. Tanjiu Saizhaer Fulangke „A dadiao xiaotiqin yu gangqin zoumingqu” zai yanzou zhong huayin de tese chuli), praca magisterska Minzu University of China z roku 2021 (praca niepublikowana).

¹³ Li Zhongyan, *Badania nad „Sonatą A-dur na skrzypce i fortepian” Francka* (chin. Fulangke „A dadiao xiaotiqin yu gangqin zoumingqu” de yanjiu), praca licencjacka Centralnego Konserwatorium w Pekinie z roku 2014 (praca niepublikowana).

dojrzałości. Badacz analizuje takie cechy niniejszych wykonań jak: różne techniki smyczkowania dla tych samych fraz, zastosowanie różnych prędkości smyczka, zróżnicowana technika łączenia dźwięków granych osobnymi smyczkami, kreatywne kształtowanie linii melodycznych, zróżnicowanie intensywności wibracji, łączenie dźwięków za pomocą techniki *portamento*¹⁴.

Również w literaturze anglojęzycznej istnieje wiele prac na temat *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara. Artykuł Eileen O'Neill *Nostalgia and Escapism: Interpreting Edward Elgar's Cello Concerto* stanowi próbę opisanie technik jakie kompozytor stosował w celu wywołania u słuchacza odczucia nostalgii i eskapizmu. Do materiału analitycznego w tym przypadku włączona została prywatna korespondencja kompozytora¹⁵. Inne artykuły to między innymi recenzje różnych wykonań *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Elgara. Należą do nich: opublikowany w „The Strad” artykuł Joanne Talbot pt. *Reviews: RECORDINGS - ELGAR Cello Concerto in E Minor; op.85/BRIDGE Oration-Concerto Elegiaco for Cello and Orchestra*¹⁶, opublikowany w „Musical America” tekst Davida Hurwitza pt. *Bloch: Schelomo; Elgar: Concerto for Cello and Orchestra in E Minor; Op. 85*¹⁷, artykuł Cornelii Watkins z czasopisma „American String Teacher” pt. *Reviews: Cello - 'Concerto in E Minor for Violoncello and Orchestra, Op. 85 (Study Score), 'by Edward Elgar, Edited by Jonathan Del Mar*¹⁸.

Podsumowując, większość związanych z tematem niniejszej pracy badań naukowych koncentruje się przede wszystkim na analizie technik wykonawczych i kompozytorskich, a także porównuje różne interpretacje utworów. Należy zaznaczyć, że niewiele prac bada estetykę stojącą za różnymi interpretacjami utworów i czynniki, które mają wpływ na te interpretacje. Autorka postara się określić różnice w interpretacji muzyki, a także zbada estetykę wykonań z perspektywy psychologii muzyki. Autorka ma nadzieję, że niniejsza praca będzie źródłem bardziej zróżnicowanej analizy i zarysuje problem z szerszej perspektywy, co okaże się

¹⁴ Win Zhichao, *O ewolucji stylu Heifetza w „Sonacie skrzypcowej A-dur” Francka* (chin. *Lun Haifeizi yanzou Fulangke „A dadiao xiaotiqin zoumingqu” zhi fengge yanbian*), praca magisterska Południowochińskiego Uniwersytetu Technologicznego z roku 2011 (praca niepublikowana).

¹⁵ E. O'Neill, *Nostalgia and Escapism: Interpreting Edward Elgar's Cello Concerto*, praca magisterska Uniwersytetu Stanu Kalifornia z roku 2016 (praca niepublikowana).

¹⁶ J. Talbot, *Reviews: RECORDINGS - ELGAR Cello Concerto in E Minor; op.85/BRIDGE Oration-Concerto Elegiaco for Cello and Orchestra*, „The Strad” 2002 nr 113.1352, str. 1409.

¹⁷ D. Hurwitz, *Bloch: Schelomo; Elgar: Concerto for Cello and Orchestra in E Minor; Op. 85*, „Musical America” sierpień 2024.

¹⁸ C. Watkins, *Reviews: Cello - 'Concerto in E Minor for Violoncello and Orchestra, Op. 85 (Study Score), 'by Edward Elgar, Edited by Jonathan Del Mar*, „American String Teacher” 2006 nr BA9040.

pomocne w dalszych badaniach.

III. Teoretyczne, praktyczne i kulturowe znaczenie tematu pracy

Temat niniejszej pracy przejawia wartość i znaczenie na poziomie teoretycznym, praktycznym i kulturowym. Jeśli chodzi o znaczenie teoretyczne, to poprzez zrozumienie cech charakterystycznych interpretacji różnych muzyków wykonujących ten sam utwór, jak i wyszczególnienie różnic spowodowanych odmiennością środowisk i okoliczności, w których wykonania te powstają niniejsza praca pozwoli wykonawcom i słuchaczom spojrzeć na dzieła Elgara i Francka z nowej, nieeksplorowanej do tej pory perspektywy. Wielowymiarowa analiza i uporządkowanie przyczyn różnic pomiędzy poszczególnymi interpretacjami ma ogromne znaczenie dla badania wykonań muzycznych.

Niniejsza praca dostarczy nowej inspiracji dla poszukujących interpretacyjnego klucza wykonawców poprzez dogłębną analizę utworów, zbadanie intencji kompozytora, a ponadto porównanie tzw. wtórnej kreatywności różnych artystów i ich wykonań w różnym środowisku i kontekście.

Jeśli chodzi o znaczenie kulturowe, niniejsze badanie nie skupia się na eksploracji wpływów kulturowych muzyki w różnych społeczeństwach czy grupach etnicznych, a dotyczy wyłącznie analizy konkretnych wybranych utworów, która ma na celu dogłębne wyjaśnienie znaczenia jaki muzyka (jako obiekt estetyczny) ma dla wykonawców i słuchaczy.

IV. Metody badawcze i treść pracy

Niniejsza praca skupi się na perspektywie muzycznej interpretacji wykonawczej poprzez: analizę partytur utworów Edwarda Elgara i Césara Francka; podsumowanie wynikających z partytur wskazówek dotyczących techniki wykonawczej w obu utworach; badanie różnych możliwości interpretacyjnych; a następnie przeprowadzenie analizy porównawczej różnych wersji wykonań. Później, biorąc pod uwagę perspektywę estetyki wykonawczej i percepcji muzycznej oraz odnosząc się w szczegółowy sposób do własnej gry w różnych kontekstach wykonawczych, zbada możliwe przyczyny powstawania różnych stylów wykonawczych i określi znaczenie różnic między poszczególnymi stylami.

Wstęp będzie koncentrować się głównie na tle badawczym tematu, przyczynach wyboru tematyki oraz na obranej metodologii.

Pierwszy rozdział skoncentruje się na analizie strukturalnej *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara i analizie poszczególnych wykonań tego utworu. Najpierw przedstawiony zostanie życiorys i twórczość kompozytora, omówione zostaną kulturowe zagadnienia związane z okresem, w którym żył. Następnie autorka dokona analizy *Koncertu wiolonczelowego e-moll*: opisane zostanie tło powstania utworu oraz zastosowany przez Elgara styl kompozytorski. W dalszej kolejności przeanalizowana zostanie struktura każdej części utworu i wykorzystany materiał muzyczny. Na koniec przedstawiony zostanie sposób i styl orkiestracji utworu. Następnie autorka przeanalizuje kilka wykonań *Koncertu wiolonczelowego e-moll*, w tej części zostanie podany krótki opis każdej z wersji, które w dalszej kolejności poddane zostaną pogłębionej analizie.

W rozdziale tym zawarte zostaną analizy utworów oraz omówienia kanonicznych interpretacji. Porównane zostaną obrane przez wykonawców tempa oraz skala dynamiczna i wyraz muzyczny poszczególnych wersji. Analiza komparatystyczna przeprowadzona będzie z perspektywy poznawczej i psychologicznej. W tej części autorka przeanalizuje również percepcję muzycznego systemu dźwiękowego w odniesieniu do paradygmatu konstrukcyjnego i koncepcji ucieleśnionego poznania. Zbadane zostaną także relacje między dźwiękami wytwarzanymi przez muzyków a doświadczeniem słuchowym odbiorców.

Drugi rozdział poświęcony będzie *Sonacie A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian* Francka. Rozpocznie się on od przedstawienia życia i twórczości kompozytora, a także opisu cech stylistycznych muzyki Francka. W drugiej części, analogicznie do rozdziału pierwszego autorka przeanalizuje *Sonatę na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian A-dur*: najpierw zarysuje tło powstania i charakterystyczne cechy stylistyczne utworu, później przeanalizuje strukturę i wykorzystanie materiału muzycznego, a na koniec podda analizie liczne cechy strukturalne utworu, w tym tzw. motywy przewodnie, formę binarną oraz schemat tonalny całości dzieła. Podobnie jak miało to miejsce na koniec rozdziału pierwszego, analizie poddane zostaną poszczególne interpretacje *Sonaty A-dur* Francka. Autorka skupi się na trzech wybranych wykonaniach tego utworu i przeanalizuje je pod kątem tempa, dynamiki i różnic w wyrazie muzycznym. Ważnym elementem tej analizy będzie również spojrzenie na wykonania z perspektywy psychologii muzyki.

Trzeci rozdział będzie dotyczył technicznej analizy szczegółów wykonawczych w obu utworach, z perspektywy osobistych doświadczeń wykonawczych autorki. Czwarty rozdział stanowić będzie syntezę wszystkich wcześniejszych części pracy. Autorka zbada czynniki wpływające na wykonania w różnych warunkach i sytuacjach, z perspektywy muzycznej kognicji, estetyki wykonawstwa oraz psychologii muzyki. Podjęta zostanie próba wskazania, które czynniki mają pozytywne, a które negatywne działanie. W tym rozdziale autorka pochyli się również nad ideami estetyki muzycznej Romana Ingardena i Mikela Dufrenne'a, omówi związki między różnymi wykonaniami muzycznymi oraz różnice między wrażeniami słuchowymi a odczuciami wykonawcy, a także przedstawi zagadnienia związane z postrzeganiem obiektu estetycznego. Podstawowe cechy konkretnych utworów przeanalizowane zostaną, w celu zbadania estetyki wykonania muzycznego w kontekście wymienionych powyżej czynników. Treść pracy zostanie rozszerzona o spojrzenie na proces wykonawstwa z perspektywy kognitywistyki muzycznej. Analizie poddane zostaną takie aspekty jak: odbiór, przetwarzanie i wytwarzanie muzyki w procesie tzw. „przetwarzania informacji”. Porównane zostaną wrażenia estetyczne wykonawców i słuchaczy w odniesieniu do podobnych wydarzeń muzycznych. Wyszczególnione zostaną cechy wspólne pomiędzy konkretnymi wykonawcami i konkretnymi słuchaczami, a także zależność koncepcji muzycznych i warunków kulturowych wpływających na ich powstanie.

Rozdział 1. Zarys i analiza *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara

1.1 Życie i twórczość Edwarda Elgara

1.1.1 Rys biograficzny Edwarda Elgara

Urodzony w 1857 roku brytyjski kompozytor i dyrygent Edward Elgar był jednym z najważniejszych przedstawicieli późnego europejskiego romantyzmu, a jego twórczość wpłynęła na „przebudzenie” brytyjskiej muzyki z długiego okresu uśpienia na przełomie XIX i XX wieku. Muzyka Elgara słynie z pełnych wyrazu melodii, doskonałej sztuki orkiestracji i pełnej głębi ekspresji emocjonalnej. Jego twórczość obejmuje szeroki zakres gatunków, w tym symfonie, koncerty, muzykę kameralną, opery i utwory chóralskie. Jego kompozycje cieszą się dużą popularnością w Wielkiej Brytanii i na całym świecie, i są postrzegane jako swego rodzaju punkt zwrotny w historii brytyjskiej muzyki.

Edward Elgar urodził się i wychował w muzycznej rodzinie: jego ojciec był właścicielem firmy produkującej instrumenty muzyczne, pracował jako organista. Mając kontakt z muzyką od najmłodszych lat, Edward Elgar wykazywał żywe zainteresowanie sztuką dźwięków. Jako nastolatek pragnął wyjechać na studia muzyczne do Niemiec, lecz sytuacja finansowa jego rodziny nie pozwoliła mu na to. W początkowym okresie swojej edukacji muzycznej kształcił się więc głównie samodzielnie. Mimo że nie otrzymał formalnego wykształcenia muzycznego, stopniowo opanowywał umiejętności komponowania i gry na różnych instrumentach na własną rękę.

W 1885 roku zaczął pracować jako organista, a rok później poznał Caroline Alice Roberts, którą poślubił w 1889 roku. Alice była nie tylko jego żoną, ale także inspiracją i największym wsparciem. Życie małżeńskie miało ogromny wpływ na twórczość Elgara, a dzięki ciągłej motywacji ze strony żony, poświęcał się tworzeniu muzyki. Jego styl kształtował się pod silnym wpływem niemieckiego romantyzmu, szczególnie twórczości Richarda Wagnera. Naśladując twórców romantyzmu i implementując elementy ich stylu do swoich kompozycji stworzył własny język, który z jednej strony reprezentował cechy szeroko pojmowanego europejskiego romantyzmu, z drugiej zaś zachował silny angielski idiom.

Kariera muzyczna Elgara zaczęła nabierać tempa, gdy miał prawie 40 lat, a w 1899 roku premiera jego utworu orkiestrowego *Enigma Variations*¹⁹ okazała się ogromnym sukcesem, dzięki czemu *Wariacje* zostały wydane w tym samym roku przez wydawnictwo „Novello”. W kolejnych latach stworzył wiele innych ważnych dzieł, takich jak oratorium *The Dream of Gerontius*²⁰, czy *Pomp and Circumstance*²¹. W 1904 roku kompozytor otrzymał od króla Edwarda VII tytuł rycerza za napisany przez niego dwa lata wcześniej *Hymn Koronacyjny*. Był jedynym kompozytorem tamtych czasów, który dostał tego zaszczytu.

W późniejszych latach twórczości kompozytora scena brytyjska zmieniała się, a jego utwory cieszyły się coraz mniejszym zainteresowaniem. Ponadto, ogromny cios zadała mu śmierć żony, co sprawiło, że komponował zdecydowanie mniej. Pomimo to do dziś uważany jest za jednego z największych brytyjskich kompozytorów, a jego dzieła są rozpoznawane i uwielbiane przez melomanów na całym świecie.

1.1.2 Edward Elgar i uznanie społeczne w obliczu „angielskiego odrodzenia muzycznego”

Muzyczne osiągnięcia Edwarda Elgara leżą nie tylko w jego twórczości, ale także w jego wkładzie w angielską tradycję muzyczną. Jego dorobek artystyczny, zwłaszcza jeśli chodzi o utwory symfoniczne, silnie wpłynął na kształtujący się proces „angielskiego odrodzenia muzycznego”. Sun Guozhong pisał:

Czy tzw. angielskie odrodzenie muzyczne może być postrzegane jako rozwój pewnego ‘muzycznego nacjonalizmu’ w Wielkiej Brytanii w XIX wieku? (...) Jeśli chcemy dogłębnie zrozumieć znaczenie tego odrodzenia i jego związek z dziewiętnastowieczną muzyką romantyczną (...) muzyka Elgara może służyć za pewne studium przypadku, które pomoże nam lepiej zrozumieć powyższe kwestie²².

¹⁹ Elgar, *Enigma Variations*, for orchestra, Op.36 (napisane w latach 1898-1899). Prawykonanie dzieła odbyło się w Londynie pod batutą Hansa Richtera.

²⁰ Elgar: *The Dream of Gerontius*, for voices and orchestra, Op.38 (napisane 1900). Dzieło napisane do słów poematu Johna Henry'ego Newmana.

²¹ Elgar: *Pomp and Circumstance*, 5 Marches for orchestra, Op.39 (napisane w 1901-1903). Dzieło napisane do słów poematu Johna Henry'ego Newmana.

²² Sun Guozhong, *Elgar i brytyjskie muzyczne odrodzenie (Aierjjia yu yingguo yinyue fixing)*, czasopismo „Yinyue yishu”, 2003 nr 2, str. 14-15.

Twórczość artystyczna zawsze była odzwierciedleniem danego społeczeństwa i środowiska. Mimo, że trudno jest dokładnie określić, kiedy dokładnie rozpoczął się „angielski renesans muzyczny”, łatwo jest dostrzec, w jaki sposób był on związany z kwestiami politycznymi i społecznymi tamtych czasów. XIX wiek można uznać za czas wielkiego dobrobytu dla Wielkiej Brytanii w dziedzinach gospodarki, nauki, kwestii społecznych i kultury. Wystawa światowa, która odbyła się w Londynie w 1851 r., odzwierciedlała pozycję Imperium Brytyjskiego na arenie międzynarodowej i jej dominację w dziedzinie światowego handlu.

W ogólnej atmosferze dobrobytu i koniunktury rosły również oczekiwania na wzrost znaczenia Anglii w dziedzinie muzyki klasycznej. Angielska scena muzyczna po Henrym Purcellu nie obfitowała w wielkich kompozytorów, a w porównaniu z innymi europejskimi ośrodkami wypadała dosyć przeciętnie, pozostając pod silnym wpływem austriacko-niemieckiego stylu muzycznego. Angielscy kompozytorzy pozostawali raczej w cieniu twórców z kontynentu.

Badania historyczne pokazują, że Brytyjczycy nie mieli zbyt wielu problemów z tym zjawiskiem, traktując popularność utworów zagranicznych jako element wspólnej tożsamości kulturowej. Zdawano sobie jednak sprawę, że konieczne jest stworzenie przestrzeni dla nowych twórców i odnalezienie własnej, angielskiej tożsamości narodowej w obrębie kultury muzycznej²³. XIX—wieczne brytyjskie odrodzenie muzyczne zaczęło być stopniowo uznawane w całej Europie, pojawiło się wtedy wielu wybitnych kompozytorów, takich jak Charles Villiers Stanford czy Gustav Holst, których dzieła stały się reprezentantami tego okresu. Wśród nich, Edward Elgar był niewątpliwie kluczową postacią.

W swoim wczesnym okresie twórczości Elgar poświęcił wiele uwagi niemieckim kompozycjom, w swojej pracowni trzymał w większości partytury muzyki niemieckiej. Największy wpływ wywarł na niego Wagner. Sun Guozhong zauważa:

Dzięki dziełom Wagnera Elgar poznał wiele innowacyjnych technik kompozytorskich, a także zgłębił związki między muzyką operową i symfoniczną. (...) To od Wagnera Elgar nauczył się, jak skutecznie

²³ „Tożsamość narodowa (*National Identity*) pojawia się wtedy, gdy pewna grupa kategoryzuje różnicę między swoją grupą a innymi poprzez subiektywne odczucia, a następnie wzmacnia i potwierdza je poprzez wzajemne interakcje.” – Gong Xinye, *Badanie brytyjskiej tożsamości społecznej w oparciu o "Pomp and Circumstance Marches" (Op.39 No.1) Elgara* (chin. *Aidehua Aierjia Weifeng linlin jinxing qu Op. 39. No.1 de yingguo shehui renting yinsu yanjiu*), praca dyplomowa Fujian Normal University z roku 2018 (praca niepublikowana).

przedstawiać obrazy muzyczne i podkreślać silne kontrasty między nimi, nauczył się też od niego technik kompozytorskich, takich jak wykorzystanie dominujących motywów, użycie skomplikowanego języka muzycznej tekstury i harmonii czy bogactwa barw orkiestrowych²⁴.

Innym współczesnym kompozytorem, który wywarł głęboki wpływ na twórczość Edwarda Elgara, był Richard Strauss. Jak pisze Sun Guozhong: „Szczególnie w jego *Falstaffie* możemy wyraźnie dostrzec wpływ Straussa – jeśli chodzi o koncepcję, przedstawienie myśli muzycznych, motywy przewodnie i orkiestrację”²⁵. Elgar zgłębiał także symfoniczne utwory Brahmsa, Berlioza i innych kompozytorów. Doświadczenie muzyczne, które zbierał w swoim młodzieńczym okresie pracy w roli skrzypka w orkiestrze, odegrało istotną rolę w kształtowaniu się jego własnego języka muzycznego, a jego zrozumienie stylistyki romantyzmu oraz zdolność do przenikliwej analizy kompozycji miały w tej kwestii w ostatecznym rozrachunku kluczowe znaczenie.

Poza stylem zaczerpniętym z szeroko pojętej kultury muzycznej Europy, Elgar nadawał swoim kompozycjom rodzimy angielski smak, pochodzący z prostych ballad i tradycyjnej muzyki ludowej. Milo Wold pisze: „Pod koniec XIX wieku grupa kompozytorów (...) zbierała wiejskie pieśni ludowe i badała muzykę religijną i świecką (...) która przez pewien czas cieszyła się powodzeniem”²⁶. Elgar był aktywnym członkiem tej grupy.

Jego muzyka charakteryzowała się pełnym prostoty językiem muzycznym, pięknymi melodiami i częstym sięganiem po motywy ludowe, co nadawało utworom charakterystycznego stylu i smaku, który wpasowywał się w gust publiczności. Ponadto, jego uroczysty i podnoszący na duchu styl kompozycji zgodny był z muzycznymi potrzebami estetycznymi brytyjskiej rodziny królewskiej w tamtym czasie. Wielki sukces utworów symfonicznych kompozytora wynikał z jego przenikliwej oceny oczekiwań społecznych wobec dzieł tego typu. Rozwinął język muzyczny, który łączył romantyczną ekspresję emocjonalną z tradycyjnymi elementami muzyki brytyjskiej, tworząc fundamenty dla dalszego rozwoju muzyki w Wielkiej Brytanii.

²⁴ Sun Guozhong, *Elgar i brytyjskie...*, op.cit., str. 116.

²⁵ Ibidem, str. 17.

²⁶ Milo Wold: *Historia zachodniej muzyki (wersja ilustrowana)* (chin. *Xifang yinyue jianshi chatu di 9 ban*), tłum. Liu Danni, Shijie yushu chuban gongsi, 2012.

1.2 Analiza *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara

1.2.1 Tło powstania utworu

Koncert wiolonczelowy Edwarda Elgara został skomponowany w latach 1918–1919 i można go uznać za arcydzieło późnego okresu jego twórczości. Po I wojnie światowej potrzeby muzyczne i estetyczne publiczności zaczęły się zmieniać w wyniku wstrząsów i zmian zachodzących w społeczeństwie. Na początku XX wieku pojawienie się muzyki atonalnej zmieniło trendy i upodobania publiczności, w wyniku czego twórczość Elgara zaczęto postrzegać jako przestarzałą, co stało się dla kompozytora źródłem głębokiego rozczarowania. Diana McVeagh pisze: „Jego muzyka i wartości musiały ustąpić miejsca bardziej awangardowym, ostrzejszym koncepcjom artystycznym, co sprawiało, że prawie stracił motywację do komponowania”²⁷. Zaczął unikać publicznego wypowiadania się na temat muzyki, próbując odizolować się od nowej sceny muzycznej. W maju 1917 roku Elgar wraz ze swoją żoną i córką, Carice, wynajął domek Brinkwells w Fittleworth w hrabstwie West Sussex. Elgar skomponował tu kilka utworów muzyki kameralnej, a także swój *Koncert wiolonczelowy*. W 1920 roku zmarła jego żona. Po tym wydarzeniu Elgar rzadko tworzył znaczące kompozycje i nie mieszkał już w Brinkwells. Na lata spędzone w Fittleworth przypada ostatni okres twórczości kompozytora. Utwory skomponowane tam kontynuują stylistyczne założenia wcześniejszej twórczości Elgara zarówno w zakresie kształtowania materiału muzycznego, jak i stosowanych technik kompozytorskich, a zarazem można je traktować jako swoiste podsumowanie całego jego dorobku artystycznego.

1.2.2 Muzyczna analiza utworu

1.2.2.1 Struktura całego utworu

Koncert składa się z czterech części, a obecność w kolejnych ogniwach konsekwentnie powracającego materiału tematycznego nadaje całemu cyklowi pewnych cech runda. Kompozytor poddaje każdorazowo ów motyw przewodni przekształceniom, zmienia technikę wydobywania dźwięku, dodaje współbrzmienia. Sam motyw pozostaje jednak zawsze rozpoznawalny, spaja zatem całą wieloczęściową formę w całość o wyraźnie zarysowanym łuku napięciowym. Można więc

²⁷ Diana McVeagh, *Elgar, Sir Edward (William)* w „The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, drugie wydanie, Oxford 2001, str. 13.

powiedzieć, że kompozytor stosuje tu technikę wariantowania materiału tematycznego, nawiązując do środków kompozytorskich swoistych dla formy ronda. Ta technika pozwala utrzymać charakterystyczne cechy tematu, jednocześnie wprowadzając nowe elementy i zmiany, co wzbogaca ekspresję dzieła.

Pierwsza część napisana jest w tempie *Adagio–Moderato* i ma trzyczęściową budowę reprzyzową (tabela 1-1).

Tabela 1-1

Trzyczęściowa Złożona budowa	Sekcje		Kolejność taktów		Tonacja
	Wstęp		1-8		e
	Część A (Sześć prezentacji tematu)		9-46	9-14	e eolska
				15-20	e
				21-26	
				27-32	
				33-38	
				39-46	e eolska
	Motyw B1		47-54		e→h→H
	Część B	Motyw B	55-74	55-62	E→G→h
		Przejskie		63-66	h→E
		Motyw B		67-70	E→G→h
		Przejskie		71-74	h→e
	Łącznik		75-79		
	Część A1 (Cztery prezentacje motywu)		80-105	80-85	e eolska
				86-91	e→E
				92-97	e
				98-105	e eolska→e

Tempo drugiej części to *Lento–Allegro molto*. Forma tej części jest strukturą mieszaną, która wykazuje zarówno cechy ronda, jak i formy sonatowej (tabela 1-2).

Tabela 1-2

Nietypowa wieloczęściowa struktura o cechach ronda i formy sonatowej	Sekcje		Kolejność taktów		Tonacja	
	Preludium		1-15		e	
	Sekcja A	Wstęp	16-39	16		
		Fraza a		17-20	G	
		Fraza b		21-25		
		Łącznik		26-28		
		Fraza c		29-34		
		Fraza d		35-38		
		Łącznik		39		
	Sekcja B (Cztery prezentacje motywu)	Motyw części B	40-49	40-41	Es→g	
				42-43		
				44-45		
				46-47		
		Łącznik		48-49		
	Sekcja A1	Fraza b	50-77	50-54		
		Fraza a		55-58		
		Fraza b		59-62		
		Łącznik		63-66		
		Fraza c		67-72		
		Fraza d		73-76		
		Łącznik		77		
	Sekcja B1		78-85		D→g→fis	
	Sekcja A2	Fraza b	86-103	D→C→B→b→D		
		Rozwinięcie frazy b				
	Sekcja B2		104-119		G	
	Koda / Materiał muzyczny pochodzący z fragmentu A		120-129		G→e	

Trzecia część utrzymana jest w tempie *Adagio* i jest stosunkowo krótka – składa się z zaledwie 60 taktów (tabela 1-3). Jej forma nawiązuje do budowy prostych pieśni, główny temat powraca tu trzykrotnie niczym refren.

Tabela 1-3

Prosta struktura jedno- częściowa	Sekcje			Kolejność taktów		Tonacja
	Wstęp			1-7		B
	Główny motyw (powtórzony trzy razy)	A	Fraza a	7-28	8-14	B→a→A→g→Es
			Fraza b		15-19	
			Fraza c		19-26	
			Łącznik		26-28	
		A1		28-44		
		A2 (Fragment zaczerpnięty z A)		44-53		
Koda			53-60		g→B	

Czwarta część, oznaczona tempem *Allegro–Allegro non troppo*, ma strukturę formy sonatowej, choć znacznie odbiega od jej tradycyjnego modelu. Po pierwsze, tradycyjna struktura ekspozycji formy sonatowej obejmuje cztery elementy: temat pierwszy, łącznik, temat drugi i kodę. Jednak w ekspozycji tej części koda została pominięta przez kompozytora - bezpośrednio po przeprowadzeniu drugiego tematu rozpoczyna się przetworzenie. Po drugie, pojawia się tu rozbudowana część końcowa, w której Elgar umiejętnie łączy motywy z trzech poprzednich części. Pomimo swojej rozległości, finałowe ogniwo *Koncertu* jest przejrzyste i wywiera silne wrażenie na słuchaczach (tabela 1-4).

Tabela 1-4

Struk-tura sona-towa	Seksje			Kolejność taktów				
	Wstęp		Seksja I (Fraza a/najpierw główny motyw)	1-19	1-8			
			Seksja II		9-19			
	Ekspo- zycja	Pierwszy temat	Fraza a	20-83	20-28			
			Łącznik		Seksja I	28- 55	28-38	
		Seksja II			38-55			
		Drugi temat	Fraza b		56- 83	56-60		
			Fraza b1			60-64		
			Fraza b2 (Uzupełnienie frazy)			64-83		
	Przetwo- rzenie	Łącznik	Seksja I	84- 196	84-107			
			Seksja II		108-125			
			Seksja III		126-137			
		A	Fraza a2		138-148			
		B	Fraza c		149-166			
			Fraza c1		167-180			
		A1	Fraza a3		181-196			
		Repryza			Pierwszy temat	197- 352	197-217	
	Łącznik				218-232			
	Drugi temat				232-254			
	Zakończenie				255-280			
	K o d a		Etap I		281- 351		281-305	
			Etap II				305-331	
			Etap III (początek to główny motyw)				332-352	

1.2.2.2 Analiza materiału muzycznego

Cztery części kontrastują ze sobą pod względem wyrazu muzycznego, każda z nich posiada wyrazisty i charakterystyczny materiał tematyczny. Grane są kolejno po sobie, bez większych przerw. Wszystkie części, oprócz trzeciej, rozpoczynają się wstępem, w którym recytatyw wiolonczeli solo wprowadza narrację muzyczną. Powtarzający się w całym *Konercie* temat przewodni stanowi spoiwo, które łączy całe dzieło w jedną całość. Powrót różnych motywów w ostatnim ustępie kompozycji nadaje finałowi utworu funkcję retrospekcji, podsumowania.

1. Część pierwsza (*Adagio - Moderato*)

Układ strukturalny koncertów instrumentalnych w XVIII i XIX wieku zwykle zakładał, że pierwsza i ostatnia część były utrzymane w szybkim tempie, przedzielało je zaś spokojne ogniwo środkowe. Mimo to Elgar w swoim *Koncercie*, postanowił dokonać innego podziału. Pierwsza część jest spokojna, introspektywna, w wolnym tempie utrzymana jest również część trzecia.

Pierwsze cztery takty utworu zawierają frazę opartą o stale opadający motyw melodyczny - materiał ten będzie obecny w całym utworze. Po tym krótkim wstępie, grupa instrumentów dętych drewnianych, z klarnetem realizującym głos sopranowy powtarza melodię zaintonowaną wcześniej przez solistę. Po krótkim recytatywie wiolonczeli wprowadzona zostaje pierwsza fraza sekcji A (przykład 1-1²⁸). Warto zwrócić uwagę, że wznoszący kierunek melodii w recytatywie stanowi piękne, lustrzane odbicie sposobu ukształtowania pierwszych taktów utworu.

²⁸ W przykładach wykorzystano wydanie Eulenburg Editions z 1995 roku.

Przykład 1-1

I. (1851-1934) Op. 85

Adagio. $\text{♩} = 66.$ **a tempo, rit.**

Flauto 1
anche Picc. ad lib) 2

Oboe 1
2

Clarinetto (A) 1
2

Fagotto 1
2

Corno (F) 1
2
3
4

Tromba (C) 1
2

Trombone 1
2

Tuba (ad lib) 3

Timpani (3)

Adagio. $\text{♩} = 66.$ **a tempo, rit.** **ad lib.**

Violoncello Solo
ff *nobilmente* *sf* *dim.* *p* *ff*

Violino I
II

Viola

Violoncello
fp *pp* *p* *pp* *pp*

Contrabbasso
fp *pp* *p* *pp* *pp*

rit. **Moderato.**

7 **rit.** **Moderato.**

Temat w sekcji A (przykład 1-2) jest wielokrotnie powtarzany. Po raz pierwszy wprowadzony zostaje w partii altówki, w niskiej dynamice. Po sześciu taktach temat przejmuje wiolonczela solo, rozwijając go z nieco większą siłą dynamiczną, aż do kulminacji w tej sekcji (tabela 1-1).

Przykład 1-2

2

rit. 1 Moderato.

7 rit. 9 Moderato.

pp

p

2 1 3

pp

pp

Takt 47. otwiera środkowy ustęp pierwszej części koncertu (część B). Charakter muzyki zmienia się, wprowadzone zostają figury rytmiczne nawiązujące do popularnego włoskiego tańca – siciliany. Nadaje to całemu fragmentowi lekkości i potoczności i pozwala zarysować wyraźny kontrast nastroju względem części skrajnych. Dzięki temu słuchacz również na płaszczyźnie emocjonalnej może odczytać reprzyzową ideę formalną zawartą w pierwszej części *Koncertu*. Kompozytor wprowadza dwa zasadnicze materiały tematyczne – pierwszy z nich przedstawiony jest w taktach 47–54, drugi rozpoczyna się w takcie 55.

Frazy są zorganizowane tutaj na ogół w jednostki dwutaktowe, a ich ekspozycja przebiega naprzemiennie w partiach solisty i orkiestry (przykład 1-3).

Przykład 1-3

The musical score for Example 1-3 consists of two systems of staves. The first system includes staves for the soloist (violin) and the orchestra. The soloist part begins at measure 46 with a 'ten.' (tenuis) marking and includes dynamics like pp, ppp, p, mf, and fpp. The orchestra part includes dynamics like pp and ppp. The tempo is 'a tempo'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 12/8. The second system starts at measure 55 and continues the soloist and orchestra parts. The soloist part includes an 'espress.' (espressivo) marking and dynamics like p and pp. The orchestra part includes dynamics like pp and ppp. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 54 and the second system starting at measure 55.

Następnie muzyka powraca do początkowego nastroju części A. Główny temat części przywołany zostaje czterokrotnie. Za ostatnim razem szepczącej

delikatnym *piano* wiolonczeli towarzyszy posępny burdon w partii kontrabasów, na koniec w chorałowym unisono solisty oraz wiolonczel i kontrabasów temat zanika w odmętach najniższych rejestrów.

Przykład 1-4

The musical score for Example 1-4 is a complex orchestral arrangement. It features multiple staves, including woodwinds, strings, and a soloist. The score is marked with various dynamics and performance instructions. Key markings include:

- 93**: A measure number at the beginning of the first system.
- 17**: A measure number at the end of the first system.
- ff** (fortissimo): Multiple instances throughout the score, indicating a very loud dynamic.
- mf** (mezzo-forte): Moderate dynamic markings.
- p** (piano): Soft dynamic markings.
- pp** (pianissimo): Very soft dynamic markings.
- con sord.** (con sordina): Mute markings for the strings.
- div.** (divisi): A marking indicating that the strings are to play in divided parts.
- ff molto sostenuto**: A marking indicating a very loud, sustained dynamic.
- pp** (pianissimo): Multiple instances throughout the score, indicating a very soft dynamic.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



2. Część druga (*Lento – Allegro molto*)

Druga część rozpoczyna się wstępem w postaci dialogu między wiolonczelą solo a sekcją instrumentów dętych, który obejmuje piętnaście taktów. Następnie naprzemiennie prezentowane są dwa główne tematy tej części, na potrzeby niniejszej analizy określone literami A i B (w konfiguracji A/B/A1/B1/A2/B2). Zamykająca część koda oparta jest o materiał dźwiękowy sekcji A. Fragment ten ma pewne cechy ronda o nieregularnym przebiegu. Druga część tak naprawdę łączy w sobie cechy strukturalne różnych form muzycznych z wyraźnymi odniesieniami do ronda i allegro sonatowego. Ogólna struktura 2. części zawiera również wiele elementów właściwych dla form wariacyjnych i może być w związku z tym uznana za formę hybrydową (tabela 1-2). Elgar opracowuje motywy sekcji A i B za pomocą technik wariacyjnych, wprowadza zmiany modalne, charakterystyczne transformacje rytmiczne i stosuje bogaty układ tonalny.

Wstęp drugiej części oparty jest na materiałach wstępu pierwszej części i temacie części drugiej. Przeprowadzony w formie stosunkowo swobodnego

recytatywu, wstęp ten zawiera trzy „dialogi” między wiolonczelą solo a sekcją instrumentów dętych. Wiolonczela trzykrotnie próbuje rozpocząć prezentację tematu, ale za każdym razem jest szybko „powstrzymywana” przez orkiestrę. Ta część wstępu ma za zadanie rozbudzić oczekiwania słuchacza, wejść w percepcyjną grę z odbiorcą, który za każdym razem spodziewał się będzie rozpoczęcia właściwej części drugiej, a kilkakrotnie zostanie zmylony nagłym zwrotem akcji. W całym odcinku tempo nieustannie się zmienia, a każda krótka wypowiedź muzyczna opatrzona jest wskazówkami wykonawczymi dotyczącymi tempa i dynamiki (tabela 1-5).

Tabela 1-5

Wstęp drugiej części – dynamika i tempo								
Takty	1	2	3	4	5	6	7	8
Oznaczenia tempa	<i>Lento</i>	<i>accel.</i>	<i>Allegro molto</i> ♩=138	<i>rit.</i>	<i>a tempo</i> + <i>rit.</i>		<i>a tempo</i> + <i>rit.</i> <i>molto</i>	
Dynamika	<i>p</i>	<i>f/ff/sf</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>p/pp</i>
Takty	9	10	11	12	13	14	15	(16)
Oznaczenia tempa	<i>a tempo</i> + <i>accel.</i>		<i>colla parte</i> + <i>Lento</i> + <i>a tempo</i>	<i>accel.</i> + <i>rall.</i> + <i>lento</i>	<i>Allegro molto</i>	<i>colla parte</i> + <i>rit.</i>	<i>piu lento</i> + <i>rit.</i>	(<i>Allegro molto</i>)
Dynamika	<i>f/ff</i>	<i>cresc.</i>	<i>sf/ff</i>	<i>sf/dim./p/ cresc./mf/dim.</i>	<i>pp</i>	<i>p/pp</i>	<i>p/dim.</i>	(<i>p</i>)

Od taktu 9. wiolonczela wprowadza coraz intensywniejsze zmiany w dynamice i tempie, co buduje narastające napięcie. Melodia, z gwałtownymi skokami i szerokim ambitusem staje się coraz bardziej burzliwa — jakby gromadziła energię i napięcie, od którego wytnięciem będzie dopiero pełne radości *Allegro*.

Kiedy muzyka wydaje się zmierzać ku spokojnemu rozwinięciu (*Piu lento*), nagle pojawienie się bloków akordowych w takcie 16, granych przez obój, klarnet i fagot, wprowadza nastrój zabawy i muzycznego żartu. Zastosowanie drobnych wartości w partii solowej daje z kolei wrażenie nieustannego pędu.

Sekcja A składa się z czterech fraz, a artykulacja staccato w połączeniu z tempem *Allegro* nadaje temu fragmentowi jaskrawości i lekkości. Charakterystyczną cechą tej sekcji są częste ruchy melodii w górę i w dół (przykład 1-5), które skutkują powstaniem licznych, drobnych punktów kulminacyjnych²⁹.

²⁹ Zhang Kun, *Analiza i porównanie...*, op. cit., str. 9.

Przykład 1-5

16 **20** Allegro molto. ♩ = 160 (phrase A)
pp leggierissimo

21 (phrase B) (bridge)

27 **21** (phrase C)
mf < f > f

33 (phrase D)
f < f

37 (bridge) *ten*
p poco allargando

Główny motyw sekcji B składa się z dwóch taktów, a krótkie frazy i naprzemienne powtarzanie motywu w instrumencie solowym i orkiestrze to zabieg charakterystyczny dla stylu Elgara³⁰. Otwierający ten motyw skok o interwał septymy nadaje temu fragmentowi śpiewności i rozmachu (przykład 1-6).

Przykład 1-6

22 40
f cantabile largamente sf a tempo

W kolejnym przeprowadzeniu tematu głównego, w sekcji A1, nastąpiła zmiana kolejności fraz a i b (przykład 1-7). W sekcji A2 z kolei temat pojawia się ponownie, ale tylko materiał z frazy b został przez kompozytora znacząco rozwinięty i przetworzony. Ta technika kompozytorska oparta na powtórzeniach i przetwarzaniach wariacyjnych tego samego materiału muzycznego tworzy wokół tematu bogate, różnorodne i pełne fantazji sceny dźwiękowe.

³⁰ Martha McCrory, *A Study of The Elgar 'Cello Concerto*, praca magisterska Eastman School of Music of the University of Rochester z roku 1944 (praca niepublikowana), str. 22.

Przykład 1-7

The musical score for Example 1-7 is written for a solo instrument, likely a cello, in G major (one sharp). It consists of five staves. The first staff begins with a 'SOLO' marking and a forte 'f' dynamic. The second staff has a red bracket labeled 'b' under a series of eighth notes. The third staff has a red bracket labeled 'a' and the number '24' above it, with a piano 'pp' dynamic. The fourth and fifth staves continue the melodic and harmonic development with various dynamics like 'sf' and 'f'.

Cała druga część może stanowić wymagający sprawdzian umiejętności technicznych dla wiolonczelistów, a zawarte w niej problemy wykonawcze zostaną omówione w dalszej części pracy.

3. Trzecia część (Adagio)

Jest to bardzo krótka część, cechująca się prostą strukturą, zarówno pod względem formy, jak i organizacji materiału muzycznego. Frazy w swojej wewnętrznej strukturze i długości nacechowane są prostotą i regularnością. Wstęp obejmuje osiem taktów, do których kompozytor powraca w zakończeniu części. Co ciekawe, w przypadku tej części kompozytor rezygnuje z wariantowania materiału tematycznego - powtarzany dwukrotnie temat główny (sekcja A) przywołany jest bez dużych modyfikacji, zmienia się przede wszystkim tonacja i poziom intensywności brzmienia (przykład 1-8).

Przykład 1-8

48

III. 34 Adagio. $\text{♩} = 50.$ 35

Clarinetto (A) 1 2

Fagotto 1 2

Corno (F) 1 2

Violoncello Solo

Adagio. $\text{♩} = 50.$
molto espressivo ten.
arco
p
ten.
ten.
pp
cresc.

senza sord.
arco pp pp fpp p

Violino I
arco pp pp fpp p

Violino II
arco pp pp fpp p

Viola
arco senza sord. pp pp fpp

Violoncello
arco senza sord. pp pp fpp

Contrabasso
senza sord. pp pp fpp arco pp

41

rit.

rit.

p

div.

unis.

pp

ppp

ppp (2 only)

ppp

Sekcja A składa się z trzech fraz i łącznika pochodzącego z frazy a (przykład 1-9), a każda z nich ma binarną konstrukcję – można podzielić je na dwie symetryczne części. W taktach 26–28 orkiestra, rozpoczyna kolejne przeprowadzenie tematu zasadniczego. Od taktu 28. linia melodyczna powraca do partii wiolonczeli – tego rodzaju przeniesienia konkretnego motywu między poszczególnymi instrumentami to charakterystyczny dla Elgara zabieg kompozytorski.

Przykład 1-9

35 (phrase A) cresc. p

36 (phrase B) pp espress.

37 (bridge) f dim. pp dolciss.

Pojawiająca się następnie sekcja A1 stanowi rozwinięcie sekcji A. Materiał dźwiękowy przeprowadzony zostaje w wyższej dynamice i stanowi nośnik bardziej gwałtownych emocji. Z kolei krótka sekcja A2 składa się tylko z 10 taktów i jest rodzajem fragmentarycznej reprzyzy sekcji A (przykład 1-10). Powracający na koniec materiał muzyczny wstępu zamyka część trzecią swoistą klamrą kompozycyjną.

Przykład 1-10

40 tranquillo ten.

41 dim.

4. Czwarta część (*Allegro - Allegro non troppo*)

Jest to najdłuższa część całego koncertu, stanowiąca podsumowanie wszystkich poprzednich. Treść emocjonalna w tej części przepełniona jest dramatyzmem, a poszczególne afekty są silnie zarysowane i często zestawione na zasadzie kontrastu. Wyraz tego ogniwa *Koncertu* odgrywa ważną rolę w wymowie całego dzieła. Mimo swoich okazałych rozmiarów część ta nadal mieści się w ramach regularnej formy sonatowej (tabela 1-4), ale jej wewnętrzna organizacja dopuszcza swobodę formalną charakterystyczną dla okresu romantyzmu.

Przykład 1-11

IV. Allegro. $\text{♩} = 126$.

Flauto 1 2

Oboe 1 2

Clarinetto (A) 1 2

Fagotto 1 2

Corno (F) 1 2 3 4

Tromba (C) 1 2

Trombone 1 2

Tuba (ad lib) 3

Timpani (3)

Violoncello Solo

Violino I II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

pp *cresc.* *naturale* *senza sord.* *p* *cresc.* *alv.* *p cresc.* *unila.* *cresc.* *f* *unila.* *cresc.* *f*

44 Allegro, ma non troppo. $\text{♩} = \text{circa } 108$.

mf *mf*

45 Allegro, ma non troppo. $\text{♩} = \text{circa } 108$.

f risoluto *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

We wstępie orkiestra najpierw wykorzystuje 8 taktów, aby „zapowiedzieć” motyw tematyczny (przykład 1-11). Następnie, od 9. taktu, wiolonczela przechodzi do swobodnego recytatywu, w którym główny temat części prezentowany jest w augmentacji. Ten sposób prowadzenia narracji bezpośrednio nawiązuje do roli wiolonczeli we wstępach pierwszej i drugiej części. Podobnie jak w części drugiej, rozbudowany wstęp części czwartej tworzy wrażenie celowego wstrzymywania kulminacji, domagającej się rozwiązania. Stanowi to przygotowanie dla bohaterskiego tematu, który pojawia się później (przykład 1-12).

Tabela 1-6

Etap II wstępu części czwartej - układ tempa i dynamiki w solowej partii wiolonczeli						
Numer taktów	9	10	11	12	13	14
Tempo	<i>Moderato</i> ♩=72 + <i>colla parte</i>					
Dynamika	<i>f</i>		<i>dim.</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>sf</i>
Numer taktów	15	16	17	18	19	(20)
Tempo			<i>rit.</i> + fermata.	CADENZA + fermata. + <i>a tempo</i>	<i>a tempo</i> + fermata.	<i>(Allegro non troppo)</i> ♩=108)
Dynamika		<i>dim.</i>	<i>p/f</i>	<i>dim./p/cresc./f/ff</i>	<i>cresc./f</i>	<i>(ff)</i>

Przykład 1-12

The image shows a musical score for Violoncello. It includes measures 42, 43, and 18. Measure 42 is marked 'Moderato quasi Recit.' and contains dynamics *f*, *dim.*, *p*, *ff*, and *f*. Measure 43 is marked 'rit. ten. ad lib.' and contains dynamics *> p* and *f*. Measure 18 is marked 'CADENZA' and contains dynamics *dim.*, *p*, *f*, *dim.*, *ff*, and *a tempo*. The score is written in 12/8 time and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Temat ekspozycji w czwartej części (takty 20–28) ma żywy charakter i utrzymany jest w energicznym, tanecznym stylu³¹. Drugi temat (faza b) – z oznaczeniami *allargando* i *dolce* – grany przez wiolonczelę solo, pojawia się w takcie

³¹ Martha McCrory, *A Study of...*, op. cit., str. 33.

56, a na drugiej mierze 57. taktu występuje fermata, która wprowadza odrobinę łagodności, kontrastując z dominującym wcześniej napięciem emocjonalnym. Jednak te momenty zamyślenia stanowią tylko chwilowe wytchnienie od tanecznego pędu muzyki – po kilku taktach wraca wyjściowe, szybkie tempo muzycznej narracji (przykład 1-13).

Przykład 1-13

The musical score for Example 1-13 consists of two systems of staves. The first system covers measures 47 to 53, and the second system covers measures 54 to 59. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes a piano accompaniment and a vocal line. Measure 47 is marked 'colla parte' and 'a tempo'. Measure 54 is marked 'allargando' and 'a tempo'. The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, *f*, *sf*, *mf*, and *pizz.* (pizzicato). The vocal line features a fermata in measure 57, which is highlighted in yellow in the original image.

Przykład 1-14

W dostępnej literaturze istnieje wiele różnych interpretacji dotyczących klasyfikacji strukturalnej fragmentu, który rozpoczyna się od taktu 84. (przykład 1-14). Autorka niniejszej pracy przychyliła się do teorii, że ten fragment nie powinien być traktowany jako kolejny temat ekspozycji (czy też temat poboczny), ale raczej jako początek przetworzenia. Materiał muzyczny zawarty w poszczególnych głosach orkiestrowych w taktach 84–137 wywodzi się z materiału pierwszego tematu, choć często poszczególne dźwięki motywu głównego porozdzielane są pomiędzy różne instrumenty. Struktura harmoniczna tego fragmentu obfituje w modulacje, co w odbiorze słuchowym tworzy wrażenie ciągłego oczekiwania i niespokojnych przemian. W taktach 126–137 temat zasadniczy powraca w bardziej rozpoznawalnej już formie w partii orkiestry. cały czas poddawany jest jednak przetworzeniom (przykład 1-15).

Przykład 1-15

72 125 53 a tempo IV

125 a tempo

cresc.

cresc. molto

54

132

div.

ff

pizz.

arco

pizz.

pizz.

Według autorki takty 138–148 zaliczają się wciąż do sekcji A części przetworzeniowej. Orkiestra rozpoczyna efektowną zabawę, żonglerkę motywem czołowym zaczerpniętym z pierwszego tematu całej części. Flet i klarnet prowadzą tu swoisty dialog z grupą skrzypiec, podczas gdy partia solowa wiolonczeli po przetworzeniu zasadniczego motywu w taktach 145–148, rozpoczyna imponujący 28-taktowy odcinek wirtuozowski (przykład 1-16). W takcie 181. główny motyw tematyczny wraca już na pierwszy plan muzycznej narracji (przykład 1-17), przygotowując w ten sposób nadejście reprzyzy.

Przykład 1-16



Przykład 1-17

The image shows a musical score for Example 1-17. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: four for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and one for a solo violin (marked '58'). The second system has five staves: four for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and one for a solo violin (marked '180'). The solo violin part is highlighted in yellow. The string quartet part is marked 'div.' and 'unis.'.

Repryza rozpoczyna się nietypową, dalece zmodyfikowaną wersją tematu głównego - wiolonczela solowa zostaje jak gdyby wcielona w szeregi orkiestry i w zgodnym unisono z kolejnymi sekcjami kwintetu smyczkowego prowadzi narrację muzyczną. Po wprowadzeniu drugiego tematu następuje epilog, w którym jeszcze dwa razy, w różnych wariantach instrumentacyjnych powraca główny temat utworu. To kolejny przykład wykorzystania przez Elgara w *Konercie* technik wariacyjnych. Pierwsza z dwóch krótkich wariacji rozpoczyna się w takcie 255. (na przykładzie 1-18 duży numer 64), gdy instrumenty dęte drewniane przejmują zasadniczą melodię, a solowa wiolonczela wtóruje im wykonując energiczne pizzicato (przykład 1-18).

Przykład 1-18

92 64 a tempo IV

Violin I: *p*, *mf*, *cresc.*, *pp*

Violin II: *p*, *mf*, *cresc.*, *pp*

Viola: *p*, *mf*, *cresc.*, *pp*

Cello/Double Bass: *p*, *mf*, *cresc.*, *pp*

Measures 101-104 show a new melodic line in Violin I, starting with a piano (p) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section, and then a crescendo (cresc.) leading to a piano-piano (pp) section. The tempo is marked 'a tempo' and the section is labeled 'IV'. The key signature has one sharp (F#).

Violin I: *p*, *mf*, *cresc.*, *pp*

Violin II: *p*, *mf*, *cresc.*, *pp*

Viola: *p*, *mf*, *cresc.*, *pp*

Cello/Double Bass: *p*, *mf*, *cresc.*, *pp*

Kilka taktów później pojawia się kolejna krótka wariacja – tym razem solowa wiolonczela prowadzi linię melodyczną, ale zmieniona została zarówno struktura rytmiczna tematu jak i jego charakter - w tej odsłonie jest znacznie bardziej miękki, przepełniony melancholią.

Przykład 1-19

98

IV stringendo 69 più lento. colla parte

300

300 stringendo molto allargando con passione

307

ten. ten. ten. sf. ff. sf. unis.

ff espress. ff espress.

pp

Struktura formalna rozpoczynająca się od taktu 281. (duży numer 66) jest różnie interpretowana w dostępnych publikacjach. Zdaniem autorki, takt ten wyznacza początek kody czwartej części, gdyż pojawiające się po nim idee muzyczne nie przedstawiają już kompletnych wersji tematów czwartej części. Ponadto kompozytor sygnalizuje tu zmianę tempa (*Poco piu lento*). Materiał dźwiękowy początku kody składa się z powtarzanych motywów opartych głównie o skoki na interwałach czystych (kwartach, kwintach), oraz o opadający ruch chromatyczny. Właśnie ta chromatyka wzbudza tu w słuchaczu niezwykle napięcie, a w sensie stylistycznym zbliża muzykę Elgara do podziwianej przez niego twórczości Wagnera. Silny dramatyzm towarzyszy bohaterowskiemu śpiewowi solowej wiolonczeli, wzmagają je liczne skoki interwałowe o dużym ambitusie, w których można doszukiwać się nawiązania do materiału muzycznego *Adagio* (takty 305–331; przykład 1-19). Intensywnie kulminujące napięcie opada w końcu ku kończącej retrospekcji części trzeciej. W takcie 332. powracający motyw przewodni *Koncertu* domyka klamrą całą formę dzieła (przykład 1-20).

Przykład 1-20

1.2.2.3 Analiza składu orkiestry i cech orkiestracji w *Koncertie e-moll op. 85* Edwarda Elgara.

1. Skład orkiestry symfonicznej

Filozofia twórcza Edwarda Elgara nie zakładała dążenia do wykorzystywania monumentalnego brzmienia orkiestry. Martha McCrory pisze: „Chociaż koncert ten brzmiałby dobrze w opracowaniu na małą orkiestrę, Elgar zinstrumentował go na pełną orkiestrę symfoniczną. Jego faktura została jednak tak wycieniowana i opracowana w na tyle precyzyjny sposób, że momentami przypomina niemal muzykę kameralną”³².

³² “Although this concerto would sound well if scored for a small orchestra, Elgar has nevertheless orchestrated the

Instrumentacja Elgara zakłada podwójną obsadę w ramach sekcji instrumentów dętych drewnianych: 2 flety (z dodatkowym piccolo), 2 klarnety w stroju A, 2 oboje oraz 2 fagoty. Do tego dodana została dość standardowa w XIX wieku obsada sekcji dętej blaszanej: 4 rogi w stroju F, 2 trąbki w stroju C, 3 puzony i tuba, a także kotły i oczywiście kwintet smyczkowy. Elgar świadomie kształtował brzmienie orkiestry w sposób lekki i przejrzysty, tak aby solowa partia wiolonczeli pozostała wyeksponowana i czytelna.

2. Właściwości orkiestracji w *Koncertcie e-moll op. 85* Edwarda Elgara

a) Wyraźne wyeksponowanie instrumentu solowego.

W tym utworze Edward Elgar przywiązuje dużą wagę do równowagi między instrumentem solowym a orkiestrą. Aby uniknąć zdominowania wiolonczeli przez instrumenty z orkiestry, kompozytor z dużą dbałością skomponował momenty, gdzie gra orkiestra tutti: jest tylko kilka takich momentów, dwa w pierwszej części (fragmenty oznaczone w partyturze numerami 5 [t. 33–38] i 16 [t. 92–94] i kilka w czwartej części (sam początek tego ustępu [t. 1–8] oraz numery 46 [t. 38–55], 61 [t. 217–232], 70 [t. 214–216] i 74 [t. 344–352]). Warto zauważyć, że pełna obsada orkiestry nigdy nie towarzyszy soliście, dzięki czemu partia solowa pozostaje przez cały czas dobrze wyeksponowana.

Poziom dynamiki instrumentów orkiestrowych utrzymany jest przez większą część utworu w zakresie *p–ppp*. W wielu momentach orkiestra brzmi lekko, niczym duży zespół kameralny, dzięki czemu instrument solowy jeszcze bardziej wysuwa się na pierwszy plan.

b) Nacisk na komunikację między instrumentem solowym a głosami orkiestrowymi.

W całym utworze dostrzegamy wyraźną „komunikację” pomiędzy różnymi grupami instrumentów. Na przykład, w taktach 47–54 pierwszej części, instrumenty dęte drewniane i smyczkowe prowadzą dialog (pytanie i odpowiedź) wokół tego samego tematu, po tej wymianie myśli muzycznych trwającej cztery takty, wiolonczela włącza się do dialogu i kontynuuje dyskurs muzyczny z orkiestrą (przykład 1-21).

Przykład 1-21

cello concerto for a full orchestra. It has been thinned and refined to such a point that it almost becomes chamber music.”. Martha McCrory, *A Study of The Elgar 'Cello Concerto*, Dissertation for the Master of Music, Eastman School of Music of the University of Rochester, May 1944. pp. 7

odpowiedzią, co pozwala wiolonczeli ponownie przywołać wcześniejszą muzyczną ideę, jakby potwierdzając jej pierwotne znaczenie. W takcie 53. sekcja instrumentów dętych drewnianych, przyjmująca dotychczas rolę słuchaczy, włącza się do muzycznego dialogu z wiolonczelą solo poprzez szybki, opadający ruch chromatyczny, który nadaje wypowiedzi dowcipny i żartobliwy charakter (przykład 1-22).

Przykład 1-22

The image displays a musical score for Example 1-22, consisting of three systems of staves. The first system shows a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a cello/bass line. The second system shows the woodwind section and a cello/bass line. The third system shows the woodwind section and a cello/bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'pp'. There are also performance instructions like 'I con sordini', 'pizz.', 'div.', 'arco div.', and 'arco'.

W epoce romantyzmu kompozytorzy chętnie wykorzystywali brzmienie tutti instrumentów smyczkowych, kładąc przy tym nacisk na dialog pomiędzy sekcją smyczkową a instrumentami dętymi drewnianymi – tendencja ta jest również zauważalna w kompozycjach Elgara. Cechę tę widać w tym utworze bardzo wyraźnie, na przykład w całej ekspozycji czwartej części.

c) Dialog orkiestry i solisty wokół materiału motywicznego.

Struktura oraz idee kompozycyjne tego utworu są przejrzyste i czytelne, a powtarzanie głównych motywów w ramach tej samej sekcji — poprzez naprzemienne ich prezentowanie przez orkiestrę i instrument solowy — utrwala materiał muzyczny w pamięci słuchowej odbiorcy. Ten styl kształtowania dzieła przypomina autorce twórczość starożytnego chińskiego poety Bai Juyi³³. W swoich wierszach operuje on wyjątkowo prostym i zrozumiałym językiem, co umożliwia czytelnikowi pełne uchwycenie przekazu oraz utożsamienie się z opisywaną sytuacją. Podobne zjawisko obserwujemy u Elgara, który poprzez ciągłe powtarzanie i przekształcanie jednego tematu, buduje wyraziste wrażenie słuchowe, sprzyjające jego trwałemu zapamiętaniu. W sekcji A pierwszej części kompozytor sześciokrotnie powtarza temat, a aby uniknąć monotonii, wykorzystuje naprzemiennie barwy orkiestry i instrumentu solowego, a także stosuje modyfikacje harmoniczne. Typową techniką stosowaną przez Elgara jest progresywne przedstawianie motywów tematycznych, które przeplatają się między orkiestrą a wiolonczelą solo, zachowując bliską więź. Podejście to jest wyraźnie obecne zarówno w drugiej, jak i czwartej części *Koncertu wiolonczelowego*.

1.3 Analiza trzech interpretacji *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara

Ukończona partytura jest milcząca, oczekuje od swego czytelnika, w tym również od samego kompozytora zinterpretowania, które pozwoliłoby przemienić ciszę w dźwiękową rzeczywistość. Interpretacja muzyczna stanowi ważny pomost łączący kompozytora, wykonawców i słuchaczy, a jej różnorodność jest jednym z podstawowych obiektów refleksji w świecie muzyki. Słynny francuski filozof Gilles Deleuze (1925–1995) w swojej książce *Różnica i powtórzenie* (fr. *Différence et Répétition*) stwierdził: „Prawdziwe powtórzenie nie jest zwykłym kopiowaniem, lecz generowaniem różnicy w powtórzeniu, dlatego każde powtórzenie jest unikalne i przynosi nowe zmiany”³⁴. Dlatego też każde kolejne wykonanie nawet tego samego wykonawcy będzie stanowiło nową, odrębną konkretyzację dzieła muzycznego.

³³ Bai Juyi był chińskim poetą z dynastii Tang. Jego wiersze charakteryzują się prostotą i przejrzystością, adekwatnym przedstawieniem poruszanych tematów, kompletnością znaczeń, są zrozumiałe dla przedstawicieli różnych grup.

³⁴ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, tłum. Paul Patton, Columbia University Press, Nowy Jork, 1995.

W dziedzinie muzyki teoria powtórzenia i tworzenia Deleuze’a ma istotne znaczenie. Wykonanie muzyczne jest z natury aktem powtórzenia – wykonawca nadaje ponownie brzmienie muzyce, która już kiedyś zaistniała w wyobraźni kompozytora. Jednak to powtórzenie nie jest prostym kopiowaniem, lecz obejmuje osobiste zrozumienie i twórczą interpretację wykonawcy. Każdy wykonawca wnosi do powtórzenia swoją artystyczną indywidualność, tworząc w ten sposób unikalną wersję interpretacyjną. Dlatego każda interpretacja dzieła muzycznego niesie ze sobą nowe znaczenia i wartość. Ta transformacja od powtórzenia do tworzenia jest źródłem różnorodności w interpretacji muzycznej.

Zanim przystąpi się do dogłębnego badania różnych wykonania klasycznych dzieł muzycznych, wykonawca musi najpierw dokładnie poznać, przeanalizować i zrozumieć partyturę oraz wszystkie oznaczenia pozostawione przez kompozytora. Po rzetelnym przestudiowaniu i analizie zapisu, przekształcenie go w dźwiękową rzeczywistość staje się najpiękniejszym aspektem procesu. W dalszej części na obiekt badań wybrano trzy reprezentatywne wersje wykonawcze, analizując je pod kątem podobieństw i różnic w podejściu muzycznym, estetyce wykonania oraz z innych perspektyw.

1.3.1 Interpretacja Beatrice Harrison i Edwarda Elgara

1.3.1.1 Omówienie wersji

Niniejsza interpretacja, nagrana w 1928 roku, z udziałem solistki Beatrice Harrison, Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej oraz samego Edwarda Elgara w roli dyrygenta, uchodzi za jedno z najbardziej cenionych wykonania tego utworu w historii. Beatrice Harrison (1892–1965), znakomita angielska wiolonczelistka, słynęła zarówno z wybitnych umiejętności technicznych, jak i z głębokiego zrozumienia muzyki. Elgar był pod dużym wrażeniem instrumentalnych kompetencji i ekspresji muzycznej Beatrice Harrison, uznając ją za jedną z artystek najlepiej predisponowanych do wykonania jego *Koncertu wiolonczelowego* i zapraszając ją do współpracy przy jego nagraniu. W tej wersji muzyczny obraz wykreowany przez orkiestrę pod dyktando Edwarda Elgara jest pełen ciepła i namietności, podczas gdy Beatrice Harrison dokładnie przestrzega większości instrukcji zawartych w partyturze, w tym tych dotyczących tempa, dynamiki oraz budowy fraz. Interpretacja ta jest uważana za jedną z wersji wykonawczych najbliższych oryginalnej intencji muzycznej kompozytora, a precyzyjny styl wykonania sprawił, że stała się istotnym

punktem odniesienia dla późniejszych muzyków i dyrygentów przy wykonywaniu tego koncertu.

Współpraca pomiędzy Elgarem a Harrison stanowi jedno z kluczowych wydarzeń w ich karierach twórczych, a zarazem świadectwo wyjątkowego poziomu oraz osiągnięć artystycznych brytyjskiej muzyki w tamtych czasach. Co więcej, sukces tej nagranej interpretacji demonstrowe również mistrzostwo i innowacyjność Edwarda Elgara w wykorzystaniu technologii fonograficznej, która w 1928 roku nie była jeszcze w pełni rozwinięta. Starania kompozytora sprawiły, że nagranie to, stojące na wysokim poziomie jak na ówczesne możliwości technologiczne, stało się wyjątkowym osiągnięciem, które miało istotny wpływ na rozwój technologii nagrywania muzyki.

1.3.1.2 Analiza wykonania

Należy podkreślić, że sprzęt i metody nagrywania w tamtym czasie były stosunkowo prymitywne. Nagranie, w porównaniu do nagrań wersji omawianych w późniejszej części pracy, charakteryzuje się bardziej zniekształconą barwą dźwięku, ponieważ ograniczenia technologiczne wpłynęły na wierność rejestracji. Niska jakość nagrania może również wpływać na ocenę wykonania Beatrice Harrison i orkiestry, jednakże bez wątpienia jest to wersja, która oddaje prawdziwego „ducha” koncertu i z całą pewnością wpisuje się w kanon najważniejszych interpretacji.

Nagranie Harrison chwalone było przez samego kompozytora. Jej sposób gry ma w sobie dużą siłę przekonywania, co może wynikać między innymi z zastosowania przez artystkę oryginalnych temp. Przykładowo, tempo introdukcji w pierwszej części utworu jest oznaczone w partyturze jako „Adagio $\text{♩}=56$ ” (przykład 1-1), wprowadzenie głównego tematu części opatrzone jest z kolei określeniem „Moderato $\text{♩}=66$ ”. Rzeczywiste tempo stosowane przez Harrison i Elgara w ich rejestracji fonograficznej jest zgodne z oryginalnymi wymaganiami partyturowymi. Na tle dość delikatnie i miękko kształtowanej warstwy orkiestrowej gra solistki w skrajnych ustępach dzieła robi wrażenie zdecydowanej i asertywnej, co daje się zauważyć między innymi w wyrażnie naszkicowanym rysunku frazy oraz w podkreślonych początkach dźwięków. W trzeciej części interpretacja Harrison wprowadza poczucie spokoju (w kontraście do pierwszych dwóch części), a jej zakończenie emanuje wrażeniem wahania i wyczekiwania, nabierając jeszcze bardziej kontemplacyjnego charakteru. Mimo to, styl wykonania całości trzeciej części

pozostaje w dużej mierze dynamiczny, częściowo z powodu obrania nieco szybszego tempa, niż przewidują wskazówki w partyturze. W przypadku tempa czwartej części, Harrison pozostała wierna partyturze, co sprawiło, że jej interpretacja była stabilna, z wyraźnie zarysowanymi frazami i dużą precyzją artykulacyjną.

Warstwa brzmieniowa analizowanego nagrania wydaje się nieraz pozbawiona wystarczającego rezonansu, naturalnego pogłosu, z którym spotykamy się w większości dobrych sal koncertowych. Z powodu niskiej jakości technicznej nagrania nie łatwo ocenić, które cechy brzmienia wynikają z ograniczeń technologicznych, a które są konsekwencją świadomych działań samych wykonawców. Specyfika dźwięku solowej wiolonczeli sugeruje, że Harrison atakowała smyczkiem struny stosunkowo blisko podstawka. Technika przyłożenia smyczka ma kluczowy wpływ na jakość i barwę dźwięku, co może powodować różnice w ostrości lub nasyceniu barwy. Z powodu braku możliwości weryfikacji z nagraniem wideo w przypadku tej interpretacji, nie możemy jednak przeanalizować szczegółowo procesu powstawania dźwięku, co utrudnia szczegółową dyskusję na ten temat.

1.3.2 Interpretacja Jacqueline du Pré i Daniela Barenboima

1.3.2.1 Omówienie wersji

Wykonanie *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara przez Jacqueline du Pré i Londyńską Orkiestrę Symfoniczną pod batutą Daniela Barenboima, które odbyło się w Royal Albert Hall w Londynie w 1967 roku było jednym z najbardziej wyczekiwanym wydarzeń koncertowych XX wieku. Jacqueline du Pré (1945-1987) była wówczas jedną z najbardziej szanowanych i wpływowych wiolonczelistek na świecie. Jej znajomość z wybitnym pianistą i dyrygentem Danielem Barenboimem (która w niedalekiej przyszłości miała doprowadzić do zawarcia związku małżeńskiego przez parę) zaowocowała wzmożoną współpracą artystyczną. W omawianej interpretacji wykonawcy wykazali się silną pasją i emocjonalnym zaangażowaniem, u podstaw którego leżało głębokie zrozumienie treści i wymowy utworu. Ich współpraca, pełna harmonii i wzajemnego wsparcia, wznosiła wykonanie na wyższy poziom artystyczny.

Co więcej, koncert ten stanowił bardzo ważny moment w karierze muzycznej Jacqueline du Pré. Jej niezwykle umiejętności oraz wrażliwość na detale muzyczne zostały docenione przez publiczność oraz krytyków. Helen Wallace z BBC opisała ją

słowami: „To jest jej naturalne środowisko (...) Widzimy natchnienie na jej twarzy, jej długa poruszająca się niczym u baletnicy prawa ręka, precyzja w operowaniu nadgarstkiem, jej długie palce skaczące po strunach lub wykonujące zatrważające *glissanda* pomiędzy dźwiękami (...) Jej radość z gry jest zaraźliwa; z nią wszystko wydaje się możliwe”³⁵.

1.3.2.2 Analiza wykonania

Interpretacja *Koncertu* przez Jacqueline du Pré jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych wersji tego utworu i również najbardziej zgodną z osobistymi preferencjami estetycznymi autorki pracy. W wykonaniu du Pré *Koncert wiolonczelowy e-moll* Edwarda Elgara ukazuje bogactwo emocji, z dominacją melancholii, refleksji i wewnętrznego napięcia. Silna głębia emocjonalna jest odczuwalna we wszystkich czterech częściach.

Jeśli chodzi o tempo wstępu pierwszej części (przykład 1-1), Jacqueline du Pré wiernie utrzymała wskazane w partyturze tempo „Adagio. ♩=56”. We frazach recytatywnych wiolonczelistka operowała intensywniejszym naciskiem smyczka, wzmacniając w ten sposób ich ekspresywną wagę i dramatyzm. W dalszym przebiegu pierwszej części nie dostosowała tempa do wskazanego „Moderato. ♩=66”, lecz kontynuowała wykonanie w charakterze wcześniejszego, wolniejszego tempa. Główna fraza tematyczna nabrała dzięki temu dodatkowej ekspresji emocjonalnej i głębi wyrazu. Wydłużone „oddechy” w prowadzeniu melodii oraz kontrolowane zmiany nacisku i prędkości smyczka nadały tematowi charakter narracji o zmiennej dynamice emocjonalnej. Melodia ta zyskała spokojny, introwertyczny ton, jednocześnie pełen napięcia i głębi emocjonalnej. Partia orkiestry wykonana została z powściągliwością i czujnością, co nadało wykonaniu uroczystego i pełnego powagi wydźwięku.

Na początku drugiej części koncertu rapsodyczne solo wiolonczeli stanowi subtelne odejście od tonów pełnych współczucia, które kształtowały nastrój pierwszej części, wprowadzając bardziej zróżnicowaną i swobodną narrację. Po swobodnych i barwnych figuracjach, melodia zatrzymuje się na delikatnym akordzie zagranym

³⁵ Cytat pochodzi z wypowiedzi Helen Wallace z programu dokumentalnego *The Jacqueline Effect* na antenie BBC Radio 4, wyemitowanego po raz pierwszy 22 lutego 2016. Oryginalna wersja cytatu: „It was a natural extension of herself... Seeing her face illuminated by pure inspiration, her long balletic bowing arm, the precision engineering of that wrist, her tremendous long fingers snapping down on the fingerboard, or executing those heartstopping slides between notes... her enjoyment remains infectious; with her, everything seems possible.”

bardzo blisko podstrunnicy. Taki sposób projekcji dźwięku redukuje wysokie alikwoty przez co fraza zakończona jest w dynamice *piano*, a dźwięk brzmi bardziej miękko. Jacqueline du Pré na przestrzeni całego koncertu świadomie manewruje odległością smyczka od podstawki, modyfikując w ten sposób barwę dźwięku i jego charakter. W rezultacie słuchacz uzyskuje wrażenia słuchowe o dużym stopniu zróżnicowania w kwestii barwy, dynamiki i natężenia dźwięku. Różne pozycje smyczka wymagają różnych technik gry, a granie w pozycji blisko mostka często wymaga od muzyka bardziej precyzyjnego nacisku smyczka i kontroli prędkości. Jacqueline du Pré kreuje swoją piękną interpretację bez jakiegokolwiek wrażenia wysiłku, także w następujących po sobie wymagających technicznie przebiegach. W porównaniu z pierwszą częścią, emocje muzyczne kreowane w drugiej części stają się lżejsze, bardziej swobodne, a także nabierają beztroskiego, nawet żartobliwego charakteru.

Trzecia część koncertu przesiąknięta jest różnymi odcieniami nostalgii. Połączenie solowej gry Jacqueline du Pré z orkiestrą dyrygowaną przez Barenboima tworzy spójną narrację, nasyconą intensywnymi emocjami. W tej części wiolonczelistka powraca do stylu gry, którego używała w pierwszej części, decydując się na spowolnienie prędkości smyczka i zwiększając jego nacisk na struny. Sprawia to, że nuty łączą się bardziej naturalnie i płynnie, pomagając zachować spójność linii melodycznych. Powolne i dostojne wykonanie Jacqueline du Pré nie tylko pogłębia ciepło brzmienia, ale także uwypukla emocjonalną głębię utworu, co umożliwia publiczności intensywniejsze odczucie smutku, żalu i nostalgii zawartych w tym ustępie dzieła.

W czwartej części *Koncertu* wykonanie Jacqueline du Pré i orkiestry pod batutą Barenboima uwypukla swoistą dychotomię różnych emocji – duch zabawy i entuzjazmu, oraz taneczny pęd zderzane są tu z poczuciem żalu, nawet gniewu. W tym miejscu interpretacja i zastosowane środki techniczne Jacqueline du Pré przywołują styl, który prezentowała w drugiej części, a sekcje z szybkimi, technicznymi przebiegami dźwięków zagrane są wyraziście i energicznie. Podsumowując, omawiana interpretacja cechuje się silnym napięciem emocjonalnym, intensywną dramaturgią, a także wyjątkową spójnością między wiolonczelistką a orkiestrą oraz ich doskonałym wzajemnym „dopasowaniem”.

1.3.3 Interpretacja Yo-Yo Ma i Davida Zinmana

1.3.3.1 Omówienie wersji

Kolejna z omawianych w tej pracy interpretacji *Koncertu wiolonczelowego e-moll op. 85* Edwarda Elgara stanowi dzieło amerykańskiego wiolonczelisty Yo-Yo Ma i Baltimore Symphony Orchestra pod batutą Davida Zinmana. Wykonanie odbyło się w Japonii 11 listopada 1994 roku. Orkiestra Symfoniczna Baltimore (BSO) słynie ze znakomitego brzmienia i szerokiego repertuaru. Zinman pełnił funkcję dyrektora muzycznego BSO od 1985 do 1998 roku. W 1994 roku Yo-Yo Ma i BSO, pod dyktando Zinmana, odbyli trasę koncertową po Japonii i innych państwach azjatyckich – była to pierwsza wizyta orkiestry pod jego batutą w Azji Wschodniej. W repertuarze tej trasy znalazły się utwory wielu kompozytorów, a omawiane wykonanie *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Elgara pochodzi z jednego z koncertów na tej trasie.

Autorka postanowiła umieścić w swojej pracy analizę tego wykonania, ponieważ miało ono miejsce siedem lat po śmierci Jacqueline du Pré, a Yo-Yo Ma grał podczas niego na należącym niegdyś do du Pré Stradivariusie „Davidov”. Wykonanie to wywarło duże wrażenie na publiczności w Azji Wschodniej, a wysoka jakość nagrania z tego wydarzenia sprawia, że po prawie czterdziestu latach interpretacja ta wciąż zachwyca słuchaczy.

1.3.3.2 Analiza wykonania

Yo-Yo Ma z całą pewnością bardzo szanował interpretację *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Elgara dokonaną przez Jacqueline du Pré. Analizując obie wersje utworu, można zauważyć, że Yo-Yo Ma i Jacqueline du Pré dzielili podobne podejście do estetyki muzycznej, jednocześnie wprowadzając własne, indywidualne pomysły w szczegółach wykonania.

We wstępie pierwszej części, tempo realizowane przez Yo-Yo Ma zbliża się do „Adagio. $\text{♩}=56$ ”. W pierwszej połowie solowego wstępu akordy wiolonczeli grane są ciężko i powściągliwie. Yo-Yo Ma rozpoczyna je od samej zabki, co nadaje muzyce tonu mocnej uroczystej recytacji, zgodnej z pierwotnym zamiarem kompozytora. Ten techniczny zabieg jest niezwykle dobrze dopasowany do kontekstu analizowanego fragmentu dzieła.

Po rozpoczęciu głównego motywu tematycznego, gra Yo-Yo Ma nabiera charakteru pięknej, delikatnej melancholii, a ton staje się miękki i żałobny. Jednak

emocje nie zatrzymują się w tym miejscu. Wraz z rozwojem muzyki, jej tempo staje się coraz bardziej płynne, a barwa dźwięku solowej wiolonczeli coraz jaśniejsza – zmiana ta bierze się z doboru strun dla poszczególnych dźwięków, modyfikacji punktu przyłożenia smyczka, zwiększenia prędkości smyczka, czy różnicowania nacisku prawej ręki.

We wstępie do drugiej części Yo-Yo Ma stopniowo – w miarę rozwijania się fraz – zmniejsza nacisk smyczka, rozpraszając pierwotne poczucie ciężkości. Kończąc wstęp lekkim smyczkiem blisko podstrunnicy, wykonawca sprawia, że głębokie emocje początkowej frazy zastąpione zostają pełną ciepłą energią i dynamiczną witalnością. Nastrój muzyki w tej sekcji zmienia się niezwykle naturalnie właśnie dzięki temu zabiegowi. We fragmencie zawierającym wirtuozowskie pochody gamowe w drugiej części Yo-Yo Ma demonstruje swoją doskonałą, sprawiającą wrażenie pozbawionej wysiłku technikę gry.

Znaczny odcinek drugiej części koncertu wypełniony jest spokojną i radosną atmosferą. Nieco żartobliwa, zdystansowana interpretacja tej części przywodzi na myśl muzyczną scenę „biegu”. Na nagraniu wideo wyraźnie widać ruchy dyrygującego Zinmana, a obaj muzycy uwypuklają w pewnym stopniu komediowy i lekki charakter muzyki. Niniejsza część wymaga odpowiedniego poziomu koordynacji między orkiestrą a wiolonczelistą. Należy jednak zaznaczyć, że pełna życia atmosfera stworzona przez orkiestrę, jest tu w doskonałej harmonii z narracją wiolonczeli solo.

W trzeciej części gra Yo-Yo Ma nie tylko wyraża czułość i melancholię, lecz także niesie ze sobą poczucie oczekiwania i nadziei na przyszłość. Niezależnie od szybkości smyczka czy nacisku na struny, Yo-Yo Ma stara się przekazać w swojej grze jak najwięcej pozytywnych, słodkich i pełnych ciepła uczuć, a napięcia i odprężenia w kształtowanym przez niego brzmieniu idealnie się dopełniają. Warto zauważyć, że w interpretacji Jacqueline du Pré ten sam ustęp wydawał się dużo bardziej dramatyczny, pełen desperacji i bólu.

W czwartej części Yo-Yo Ma kontynuuje narrację opierającą się na wyrażaniu uczucia tęsknoty i nadziei. Po 314. takcie, gdy w partii pojawiają się oznaczenia *molto allargando*, *ritardando* oraz *calando*, nastrój głosu wiolonczeli stopniowo oddziela się od atmosfery tworzonej przez orkiestrę, zyskując autonomiczny charakter i wprowadzając elementy zamyślenia i refleksyjności, a nawet smutku. Smutek ten

jednak nie jest ani przytłaczający, ani intensywny, lecz przejawia się w formie subtelnej melancholii.

1.4 Studium porównawcze trzech interpretacji

1.4.1 Porównanie pod kątem czasu

Czas – jak twierdzi Liu Hong – „Jest jednym z ważnych obiektów w wykonawstwie muzycznym. Tempo, rytm, metrum i czas trwania to podstawowe elementy w wymiarze czasowym. Działania w obrębie tych czynników są najbardziej elastyczne i stanowią główny sposób interpretacji”³⁶. Ta sama kompozycja w interpretacji różnych artystów może mieć różny czas wykonania, co wynika ze zróżnicowanego rozumienia utworu oraz stopnia opanowania technicznego danego materiału.

Jeśli chodzi o wpływ różnic w traktowaniu tempa na ekspresję muzyczną, badaczka, Li Xiaonuo wskazuje, że sama modyfikacja tempa może radykalnie zmienić emocjonalny wyraz fragmentu muzycznego. Wynika to z ludzkiej zdolności do instynktownego postrzegania i przybliżonego mierzenia tempa metronomicznego oraz jego ekspresji emocjonalnej. Metoda obliczania metrum w jednostkach czasu, analogiczna do pomiaru tętna, ukazuje subtelne powiązania i symetrię między percepcją emocji muzycznych przy różnych tempach, a odczuciami związanymi z częstotliwością bicia serca³⁷.

Relacja ta nawiązuje do korzeni ewolucyjnej wrażliwości człowieka na zmiany rytmów środowiskowych, która miała kluczowe znaczenie dla przetrwania. Muzyczne tempo, poprzez synchronizację z fizjologicznymi i psychicznymi rytмами człowieka, głęboko oddziałuje na emocje i zachowania. Ta wrażliwość na tempo i metrum odsłania fundamentalną rolę muzyki w przekazie emocjonalnym. Załączony wykres podsumowuje czas wykonania poszczególnych części utworu w trzech różnych wersjach wykonawczych (tabela 1-7).

Tabela 1-7

Wersja	Czas trwania wykonania			
	Pierwsza część <i>Adagio</i> ♩=56 → <i>Moderato</i> ♩=66	Druga część <i>Lento</i>	Trzecia część <i>Adagio</i> ♩=50	Czwarta część <i>Allegro</i> ♩=120 → <i>Moderato</i>

³⁶ Liu Hong, *Występ muzyczny jako interpretacja* (chin. *Zuowei quanshi de yinyue biaoan*), Szanghaj 2018, str. 114.

³⁷ Li Xiaonuo, *Muzyczna percepcja i psychologia* (chin. *Yinyue de renzhi yu xinli*), Guilin 2017, str. 97.

		→ <i>Allegro molto</i> ♩=160		♩=72
Beatrice Harrison (1928)	07 min 00s	4 min 40s	4 min 01s	9 min 17s
Jacqueline du Pré (1967)	8 min 23s	4 min 23s	5 min 14 s	11 min 58 s
Yo-Yo Ma (1994)	8 min 24 s	4 min 14 s	5 min 17 s	11 min 45s

Z tabeli wynika, że ogólne tempo wykonania Beatrice Harrison jest znacznie szybsze w porównaniu do dwóch pozostałych wersji. Jest to częściowo spowodowane decyzją Harrison i Elgara o usunięciu niektórych solowych fragmentów z oryginalnej partytury, jednak nie bez znaczenia pozostaje tu także fakt, że utwór jest faktycznie grany szybciej. Beatrice Harrison w pierwszej części ściśle trzyma się tempa Moderato ♩=66, grając w niezwykle płynny sposób (tabela 1-8). Ten sposób interpretacji mógł wynikać z ograniczeń ówczesnych warunków nagraniowych: dźwięk przechwytywano przy użyciu tuby akustycznej³⁸ i zapisywano za pomocą fonografu napędzanego ręczną korbą³⁹. Ze względu na ograniczenia w technologii nagrywania, cały koncert wiolonczelowy musiał być nagrany w jednym lub bardzo niewielu powtórzeniach – wymagało to niezwykle wysokiej dokładności wykonania i koordynacji. Znacznie szybsza (w porównaniu do pozostałych dwóch omawianych w niniejszej pracy wersji) gra Beatrice Harrison w pierwszej i czwartej części może dawać słuchaczom poczucie pośpiechu, ogranicza też napięcie muzyki.

Operowanie tempem w wykonawstwie muzycznym ma ogromny wpływ na wrażenia słuchacza. Co więcej, zmiany tempa odgrywają kluczową rolę w ekspresji emocjonalnej i znacząco pomagają kształtować charakter i ogólny wizerunek utworu muzycznego. Przykładowo, tempo i rytm muzyki w różnych kręgach kulturowych może odzwierciedlać cechy i styl życia charakterystyczne dla danej kultury. Złożony rytm i szybkie tempo w afrykańskiej muzyce perkusyjnej wyrażają witalność i poczucie wspólnoty, podczas gdy umiarkowane tempo i zrównoważony rytm w europejskiej muzyce klasycznej mają symbolizować porządek i harmonię obecne w tej kulturze. Należy więc podkreślić, że okoliczności nagrywania tej wersji i

³⁸ Tuba akustyczna: Jest to urządzenie w kształcie lejka, które zbiera i przesyła fale dźwiękowe do urządzenia nagrywającego. Urządzenie przekształca fale dźwiękowe bezpośrednio w energię mechaniczną bez konieczności stosowania żadnego wzmocnienia elektrycznego.

³⁹ Fonograf z ręczną korbą: Maszyna ta była napędzana ręczną korbą, która aktywowała urządzenie nagrywające, dochodziło do wypalenia dźwięku na płytach woskowych lub chitynowych. Płyty te były później wykorzystywane do produkcji płyt winylowych.

limitowany czas nagrania, który mogła pomieścić taśma mogły w pewnym stopniu nałożyć jakiegoś rodzaju ograniczenia na wykonanie Beatrice Harrison.

Wykonania Jacqueline du Pré i Yo-Yo Ma są do siebie niezwykle podobne w kwestii zastosowanych temp, nie są jednak aż tak wierne wskazaniom kompozytora. Wskazuje to, że ich autorzy w pewnym stopniu zgadzali się ze sobą w kwestii estetycznego podejścia do tempa w wykonaniu utworu. Niemniej jednak, na podstawie analizy przeprowadzonej we wcześniejszej części pracy, wiemy, że – w szczególności – wciąż można dostrzec różnice w muzycznych emocjach wyrażanych w ich interpretacjach; zauważyć je można także po przeanalizowaniu temp konkretnych fragmentów utworu. Poniższa tabela (tabela 1-8) porównuje trzy wersje wykonania, pod kątem temp różnych sekcji w pierwszej, drugiej i trzeciej części.

Tabela 1-8

Pomiar tempa dla taktu nr	Beatrice Harrison (1928)	Jacqueline du Pré (1967)	Yo-Yo Ma (1994)
Pierwsza część <i>Adagio</i> , J.=56→ <i>Moderato</i> , J.=66			
9 (Orkiestra)	J.=60	J.=56	J.=46
15	J.=60	J.=54	J.=46
19	J.=62	J.=52	J.=50
27	J.=60	J.=50	J.=52
33 (Orkiestra)	J.=63	J.=54	J.=54
39	J.=58	J.=52	J.=54
47 (Orkiestra)	J.=58	J.=58	J.=58
63	J.=54	J.=54	J.=60
80	J.=59	J.=52	J.=54
92 (Orkiestra)	J.=63	J.=54	J.=62
98	J.=60	J.=50	J.=40
Druga część: <i>Lento</i> → <i>Allegro molto</i> . J.=160			
16	J.=156	J.=160	J.=160
26	J.=158	J.=172	J.=160
30	J.=164	J.=176	J.=166
35	J.=166	J.=172	J.=168
40	J.=64	J.=72	J.=152 - Rubato
42	J.=157	J.=164	J.=168

44	♩=66	♩=70	♩=150
46	♩=157	♩=166	♩=168
68	♩=160	♩=176	♩=174
123	♩=166	♩=180	♩=176
Trzecia część: Adagio			
1	♩=50	♩=40	♩=46
9	♩=54	♩=46	♩=40
15	♩=56	♩=44	♩=46
29	♩=54	♩=42	♩=40
33	♩=132	♩=62	♩=88
45	♩=50	♩=44	♩=40
54	♩=44	♩=34	♩=32

W tabeli możemy dostrzec wpływ zmian tempa na różne style wykonania w różnych wersjach tego samego utworu. Na przykład, na przestrzeni całej pierwszej części, Jacqueline du Pré (celowo lub nieumyślnie) stopniowo spowalnia tempo. Jednak ze względu na bardzo długi proces realizacji tego zabiegu, słuchaczom trudno jest odczuć to spowolnienie, zamiast tego mogą zauważyć tylko pewne poczucie ciężkości w wyrazie muzycznym.

Interpretacja pierwszej części w wykonaniu Yo-Yo My zaczyna się od tempa ♩=46, a kończy na ♩=40, jednak w trakcie wykonania tempo stopniowo przyspiesza na bardzo długim odcinku, osiągając w pewnym momencie nawet ♩=60. To odmienne od Jacqueline du Pré traktowanie tempa wyjaśnia, dlaczego wersja Yo-Yo My w pierwszej części brzmi płynniej i daje odczucie ciągłego, delikatnego popychania naprzód. Z kolei w drugiej części, w takcie 40. w partyturze pojawiają się określenia *a tempo* i *cantabile*, a w takcie 41. *largamente*. Później, na trzeciej mierze taktu następuje powrót do tempa zasadniczego. Z porównania tabel wynika, że wszyscy trzej wykonawcy zdecydowali się na wcześniejszą realizację *largamente* i zastosowali je już w 40 takcie.

Operowanie tempem przez Jacqueline du Pré w taktach 40–46 znacznie różni się od podejścia Yo-Yo My. Du Pré wybrała bardziej kontrastujące zmiany, aby zwiększyć napięcie emocjonalne muzyki, co w praktyce oznaczało dwukrotne rozszerzenie wartości rytmicznych zapisanych w partyturze. Z kolei Yo-Yo Ma jedynie nieznacznie wydłużył frazy, w przeciwieństwie do Jacqueline du Pré i

Harrison, którzy w swojej interpretacji dużą wagę przywiązywali do szerokości brzmienia. Yo-Yo Ma wydaje się poszukiwać raczej śpiewnego niż dramatycznego charakteru muzyki. Mniejsze różnice w tempie czynią również narrację muzyczną bardziej stabilną i naturalną.

Sposób operowania tempem w taktach 33–45 trzeciej części również odzwierciedla odmienne rozumienie muzyki przez Jacqueline du Pré od pozostałych dwóch wykonawców. W przeciwieństwie do nich zastosowała wyraźnie bardziej żywe, dynamicznie płynące tempo, co przyczyniło się do stworzenia zupełnie nowego obrazu muzycznego.

W rzeczywistości tempo wskazywane przez kompozytorów w partyturze zazwyczaj nie narzuca wykonawcom sztywnych ograniczeń. Podczas wykonywania utworu w naturalnych, scenicznych warunkach subtelne zmiany tempa w konkretnych, drobnych fragmentach mogą znacząco wpłynąć na odbiór muzyki. Muzykolog Leonard B. Meyer wyraził swoje stanowisko w tej kwestii następująco: „Zmiany w grupowaniu rytmicznym wpływają na ustalenie metryki, a przekształcenia metryczne skłaniają wykonawców do różnych interpretacji, co z kolei zmienia muzyczne wrażenie odbiorcy”⁴⁰. Krótko mówiąc, tempo jest istotnym wymiarem interpretacji muzycznej – wpływa na styl wykonania i kształtuje obraz dzieła.

1.4.2 Porównanie pod kątem dynamiki

Partytura zwykle zawiera oznaczenia dotyczące dynamiki, w których widać intencję twórcy dotyczącą poziomu intensywności brzmienia konkretnego fragmentu utworu lub partii. Liu Hong twierdzi: „Ogólnie rzecz biorąc, kwestia dynamiki w praktyce wykonawczej muzyki jest miarą względną. Dynamika w wykonawstwie muzycznym nie jest bezpośrednio związana z pomiarem głośności dźwięku w decybelach. Dlatego oznaczenia służą tylko jako sugestia”⁴¹. Muzycy zazwyczaj muszą dostosowywać dynamikę „w praktyce”, w oparciu o wykonywanie muzyki na bieżąco lub współpracę z innymi instrumentami.

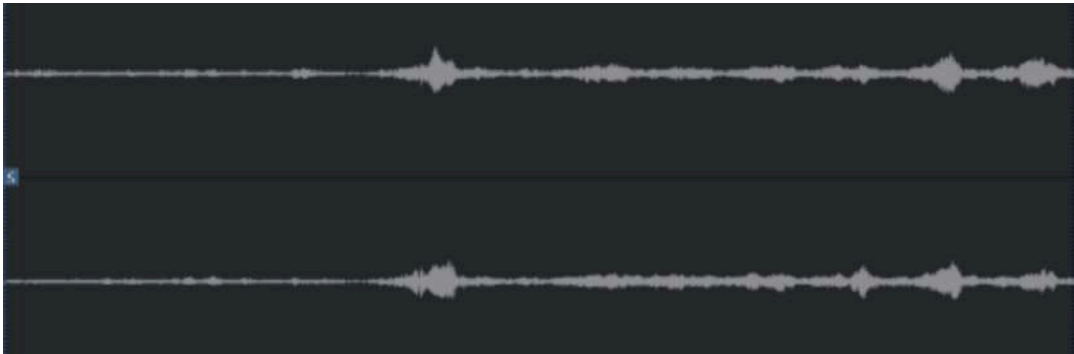
⁴⁰ Jing, Yang, *Studium teorii stylu muzycznego Leonarda Meyera* (chin. *Guanyu Lunnade Maier yinyue fengge lunli de yanjiu*), praca magisterska Szanghańskiego Konserwatorium z 2007 roku (praca niepublikowana), str. 38. Oryginalny tekst pochodzi z: Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago 1960, str. 11.

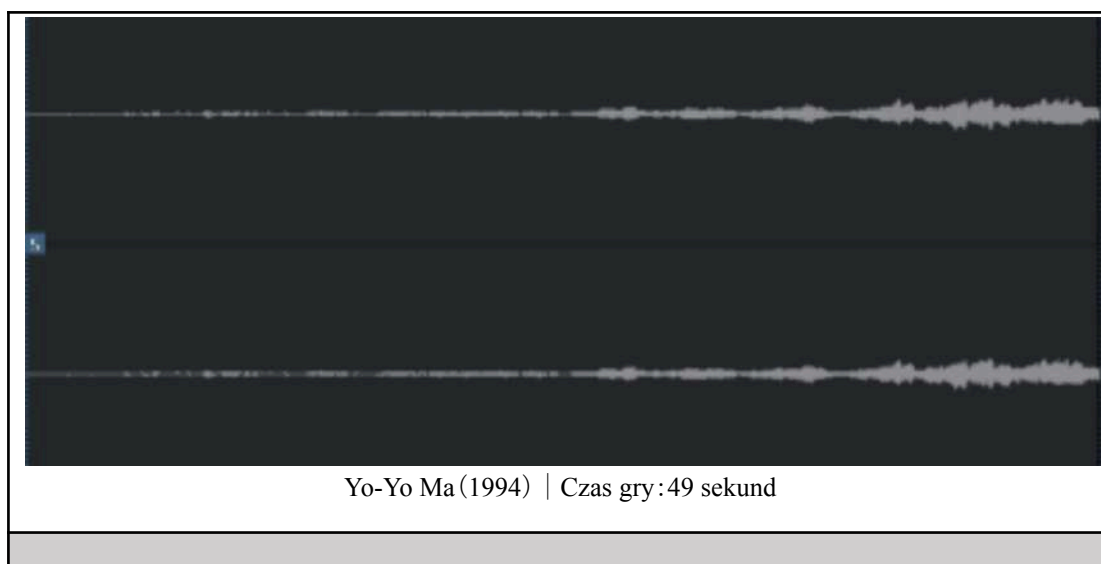
Oryginalna wersja cytatu: „Changes in rhythmic grouping affect the establishment of metrical positions, and alterations in metrical positions will induce performers to make different interpretations, thereby transforming the listener's musical impression”.

⁴¹ Liu Hong, *Występ...*, op. cit., str. 136.

Przebieg fali w poniższej tabeli pokazuje różną dynamikę gry tego samego fragmentu przez trzech wykonawców (tabela 1-9) – w taktach 9–20 pierwszej części, gdy wiolonczela zaczyna grać pierwszą frazę, szybkość i dynamika gry pośrednio odzwierciedlają intencje muzyczne wykonawców.

Tabela 1-9

Pierwsza część: takty 9-20	
	
Beatrice Harrison (1928) Czas gry: 40 sekund	
	
Jacqueline du Pré (1967) Czas gry: 42 sekundy	



Przed rozpoczęciem bardziej szczegółowej analizy, należy podkreślić, że sprzęt nagrywający te trzy wersje był różny. W przypadku Beatrice Harrison, wykorzystano tubę akustyczną; u Jacqueline du Pré wiolonczela miała zainstalowany bezpośredni mikrofon podpórkowy (lecz nie znamy konkretnego modelu i warunków nagrywania); z nagrania wynika, że sprzęt nagrywający wersję Yo-Yo My składał się z podwójnego zestawu par mikrofonów stereo do nagrywania wiolonczeli, a także pary głównych mikrofonów używanych do zbierania dźwięków otoczenia w sali koncertowej, inne szczegóły dotyczące warunków nagrywania tej wersji nie są znane. Okoliczności nagrywania trzech wersji różnią się zatem znacznie od siebie.

Zarówno wersja Beatrice Harrison, jak i Jacqueline du Pré zostały nagrane w studiu nagraniowym, podczas gdy interpretację Yo-Yo My nagrano w dużej sali koncertowej (a sam wiolonczelista znajdował się w pewnej odległości od sprzętu nagrywającego). Dlatego właśnie wielkości pokazane w powyższej tabeli (tabela 1-9) nie są w stanie w pełni ukazać rzeczywistej różnicy w dynamice między wykonawcami. Jednak obserwując zmiany kształtu fali, możemy łatwo zrozumieć zmiany natężenia dźwięku stosowane przez różnych wykonawców podczas kształtowania tej samej frazy.

W wcześniejszej analizie wykonawczej wspomniano, że interpretacja Jacqueline du Pré wykazuje pewien ciężar, podczas gdy wersja Yo-Yo My, zachowując tę samą melancholię, odznacza się delikatną lekkością. Obydwaj artyści mają podobny sposób kształtowania głównego tematu pierwszej części, dlatego

względna różnica w dynamice⁴² między nimi nie jest znaczna. Jednakże Yo-Yo Ma rozpoczyna frazę z bardzo delikatną dynamiką, a kończy ją grając z nieco większą siłą. Analiza wykresu wskazuje, że zmiany dynamiczne w wypadku interpretacji Jacqueline du Pré są bardziej równomierne. Porównując materiał wideo i audio, można zauważyć, że nacisk smyczka i wibracja Jacqueline du Pré są bardziej intensywne w porównaniu z wykonaniem Yo-Yo My. To właśnie tłumaczy różnicę w dynamicznej amplitudzie natężenia brzmienia. Z kolei w interpretacji Harrison obserwujemy raczej tendencję do tworzenia napięcia dynamicznego na przejściach między frazami, co czyni okresową budowę narracji muzycznej bardziej czytelną dla odbiorcy.

Fragment od trzeciej miary w takcie 65. do pierwszej miary w takcie 67. w pierwszej części utworu dodatkowo ilustruje odmienne style interpretacyjne prezentowane przez trójkę wykonawców (tabela 1-10). Wersja Beatrice Harrison charakteryzuje się relatywną prostotą, wąskim zakresem dynamicznym⁴³ i krótkim czasem trwania. W połączeniu z zauważalnym na wykresie stabilnym ukształtowaniem fali, można wnioskować, że tempo w ramach frazy nie zmieniało się znacząco. Interpretacja Yo-Yo My jest bardzo podobna do Beatrice Harrison, z tym wyjątkiem, że wiolonczelista frazuje w sposób bardziej zwarty, bez nadmiernego *ritardanda* czy *diminuenda*. Zwolnienie artysta rozpoczyna na trzeciej mierze taktu 65, podczas gdy *diminuendo* pojawia się później – na pierwszą miarę taktu 66, gdzie Yo-Yo Ma zmniejsza prędkość i nacisk smyczka. Ta zmiana dynamiki dodaje muzyce sentymentalnego i pełnego wdzięku charakteru. Natychmiast po tym tempo powraca do swej pierwotnej wersji wraz z pojawieniem się określenia *a tempo*. W wersji Jacqueline du Pré frazie tej poświęcone zostało więcej czasu. Chociaż jej zakres dynamiki jest wąski, to amplituda fali jest większa niż w innych nagraniach. Zauważalne na wykresie wahania fali odpowiadają zmianom smyczka. Warstwa emocjonalna tej wersji została pogłębiona, a każda nuta wykonana z precyzyjną artykulacją i pełnią brzmienia. Można wywnioskować, że nacisk smyczka i amplituda wibracji są większe niż w pozostałych dwóch interpretacjach. Sprawia to, że emocje w muzyce Jacqueline du Pré wydają się bardziej intensywne.

⁴² Względna różnica w dynamice (ang. *Relative Dynamic Difference*): W akustyce i nagrywaniu zwykle odnosi się do różnicy między najcichszymi i najgłośniejszymi częściami nagrania, w szczególności chodzi tu o zakres od minimalnej głośności (lub najniższego natężenia dźwięku) do maksymalnej głośności (lub najwyższego natężenia dźwięku).

⁴³ Zasięg dynamiczny (ang. *Dynamic Range*): Jest to różnica w amplitudzie między najcichszym a najgłośniejszym słyszalnym dźwiękiem bez zniekształceń. Zakres dynamiki jest zwykle mierzony w decybelach (dB).

Tabela 1-10

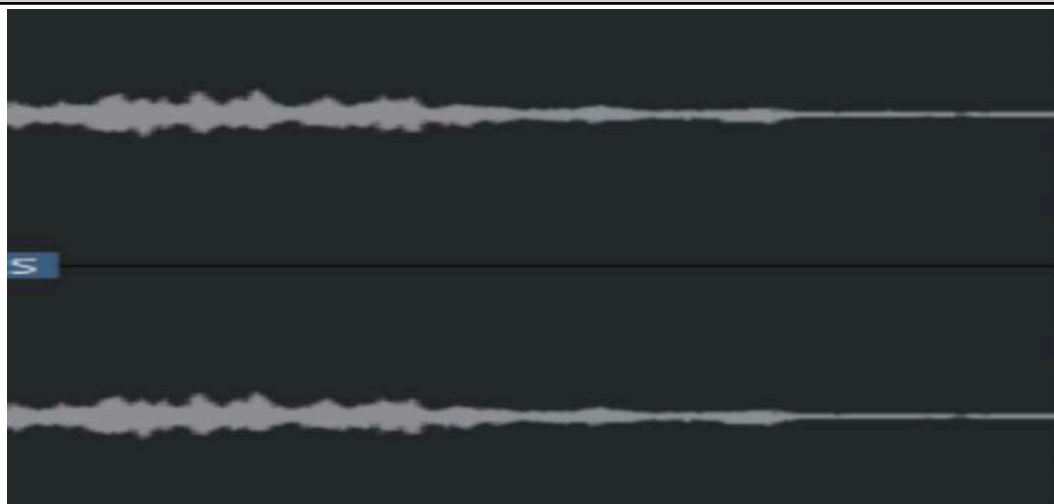
Pierwsza część: takty 65 (zaczynając od trzeciej miary)-67 (kończąc na pierwszej mierze)



Beatrice Harrison (1928) | Czas gry: 8 sekund



Jacqueline du Pré (1967) | Czas gry: 10.5 sekund



Yo-Yo Ma (1994) | Czas gry: 7 sekund

1.4.3 Porównanie kreacji muzycznych

Po przeanalizowaniu czasu trwania i dynamiki w omawianych wykonaniach *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara w poprzednim podrozdziale pracy, autorka skupi się na tym, w jaki sposób powstały trzy odmienne obrazy muzyczne wykreowane poprzez interpretacje wykonawców. Dzieło Elgara w wykonaniu Beatrice Harrison, Jacqueline du Pré i Yo-Yo My charakteryzuje się podobną estetyką muzyczną, lecz w każdym z tych wykonań nabiera innego temperamentu muzycznego. Wersja Beatrice Harrison łączy w sobie pasję i smutek, a jej interpretacja każdej części przypomina serię obrazów muzycznych. Przekonująco przedstawia melancholijny obraz fraz w pierwszej i trzeciej części, lecz – patrząc ogólnie – ukazywane przez nią emocje są bardziej żywe, energiczne w porównaniu z pozostałymi dwiema wersjami. Takie ukształtowanie muzycznego obrazu jest w pewnym stopniu związane z bardziej stabilnym pulsem tej wersji.

Liu Hong zauważa: „Wysokość dźwięku, barwa, czas i dynamika są podstawowymi elementami procesu interpretacji podczas wykonania dzieła muzycznego i służą jako podstawowe wskaźniki oceny wykonania. Nie można ich analizować pojedynczo, łączą się ze sobą i przekształcają, tworząc rozmaite, złożone formy dźwiękowych konstruktów”⁴⁴. Dzięki tym elementom, obraz muzyczny zawarty w tym samym utworze może być wielokrotnie rozszerzany i multiplikowany poprzez odmienne jego interpretacje. Oprócz budowania obrazów muzycznych poprzez wymiary takie jak barwa, wysokość, czas i dynamika, istotne są również techniki wykonawcze – na przykład podkreślenie danej nuty lub uwypuklenie tej samej nuty w dwóch różnych frazach, czy też różnicowanie kombinacji możliwych do uzyskania poprzez granie smyczkiem w dół i w górę. Te różnice w interpretacji mogą kreować odmienne barwy i emocje w danym utworze.

W przypadku gry na instrumentach smyczkowych zmianom ulegają różne elementy artykulacyjne: wybór aplikatury, szybkość i amplituda wibracji oraz kierunek prowadzenia smyczka mogą wpływać na barwę dźwięku, a w konsekwencji kształtować obraz muzyczny. Interpretacja Jacqueline du Pré sprawia, że wyraz utworu staje się niezwykle głęboki, a ciężar muzyki wynika głównie z kształtowania przez nią dźwięku przy użyciu większego nacisku smyczka na struny. Aby uczynić

⁴⁴ Liu Hong, *Występ...*, op. cit., str. 121.

smutne i melancholijne emocje w muzyce bardziej żywymi, stara się zagrać każdą nutę w tak pełny i intensywny sposób, jak to tylko możliwe.

Jeśli chodzi o wyrażanie emocji w muzyce, rola prawej ręki wykonawcy jest kluczowa. Barwa dźwięku, a co za tym idzie kreowana przez niego aura emocjonalna uzależniona jest głównie od punktu kontaktu smyczka ze strunami, jego nacisku oraz zastosowanych technik smyczkowania. Dzięki nagraniu wideo koncertu Jacqueline du Pré możemy zaobserwować, że przez większość czasu wybiera ona grę w połowie odległości między mostkiem a podstrunnicą, w celu uzyskania jasnego, pełnego i emocjonalnie intensywnego koloru brzmieniowego. Zabieg ten stosowany jest nawet w trzeciej części, która ma charakter głównie liryczny. Wiolonczelistka prawie przez cały utwór stosuje stosunkowo duży nacisk smyczka na struny, aby w pełni wykreować i nasycić ekspresją każdą nutę.

Smyczek odgrywa kluczową rolę w procesie kreowania barwy i emocji, jednak nie bez znaczenia pozostają w tym kontekście także inne elementy techniki gry na wiolonczeli. W przypadku bardziej subtelnych zmian emocjonalnych nie należy pomijać techniki wibracji. Możemy wyróżnić trzy podstawowe parametry wibracji: szerokość, częstotliwość oraz wysokość dźwięku bazowego. Za każdym razem, gdy wykonawca używa wibracji, różnice w szerokości (odnoszące się do amplitudy drgań lewej ręki) i częstotliwości (szybkość drgań lewej ręki) znacząco wpływają na barwę dźwięku, a tym samym na wyraz muzyczny kreowany podczas wykonywania utworu. Dlatego technika wibracji stosowana przez Jacqueline du Pré również odgrywa niezwykle ważną rolę. W trzeciej części *Koncertu* du Pré stosuje wibrację o szerokiej amplitudzie, zmieniając jednak jej częstotliwość w zależności od okoliczności, co pozwala uzyskać zróżnicowaną barwę dźwięku.

We fragmentach o intensywnym ładunku emocjonalnym, świadomie dostosowana wibracja Jacqueline du Pré znakomicie koresponduje ze stabilną prędkością prowadzenia smyczka. Stosunkowo wysoka częstotliwość drgań palca podczas wibracji przy umiarkowanej amplitudzie nadaje frazie wyraźne poczucie ciężaru emocjonalnego w tej interpretacji. Ekspresja Yo-Yo Ma pozostaje na ogół subtelna i nostalgiczna, w porównaniu z du Pré jego wykonanie jest mniej przytłaczające, przejawiając raczej delikatną melancholię. Różnica ta wynika ze zróżnicowanego podejścia do aplikowania nacisku smyczka. W kwestii tempa – Yo-Yo Ma stopniowo, niemal niezauważalnie przyspiesza. Ta występująca na długim odcinku, przeprowadzana w sposób subtelny gradacja nadaje muzyce płynności i

potoczności. Dodatkowo, w trzeciej części utworu artysta swobodniej manipuluje pauzami między frazami, co pozwala mu uzyskać większą elastyczność w interpretacji. Dzięki połączeniu niewielkiej amplitudy z wysoką częstotliwością wibracji, muzyka kreuje naturalne i ciepłe doznania brzmieniowe.

Podsumowując, dźwięk, który wyzwała różne wyobrażenia, jest w rzeczywistości generowany przez różne techniki stosowane przez wykonawcę, związane z postawą ciała i jego ruchem podczas wykonania. Kwestie związane z psychologią wykonania muzycznego zostaną przedstawione w rozdziale czwartym.

Rozdział 2. Zarys i analiza *Sonaty A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian* Césara Francka

2.1 Życie i twórczość Césara Francka

2.1.1 Rys biograficzny Césara Francka

César Franck, urodził się w Liege w Belgii w 1822 roku, a zmarł w Paryżu w 1890 roku. Był kompozytorem i organistą, a także centralną postacią w rozwoju muzyki francuskiej pod koniec XIX wieku. Franck wykazywał talent muzyczny już jako dziecko. Jego ojciec, Nicolas-Joseph, miał wielkie ambicje wobec syna i wiązał z nim nadzieje, marząc, że zostanie młodym muzykiem, który przyniesie sławę i dobrobyt ich rodzinie. Najpierw wysłał go do Królewskiego Konserwatorium w Liège, gdzie młody adept uczył się solfeżu, gry na fortepianie, organach i harmonii u kilku nauczycieli. W 1834 roku miał miejsce jego pierwszy koncert. W 1835 roku ojciec uznał, że nadszedł czas, aby Franck pogłębił swoją wiedzę i umiejętności muzyczne, udali się więc do Paryża. Tam Franck studiował harmonię i kontrapunkt, fortepian i solfeż prywatnie u profesorów Konserwatorium Paryskiego. Ponieważ minimalny wiek ubiegania się o przyjęcie do Konserwatorium Paryskiego wynosił 13 lat i nie przyjmowano studentów z obcym obywatelstwem, Nicolas-Joseph musiał ubiegać się o obywatelstwo francuskie. Po tym, jak wniosek ojca o obywatelstwo został zatwierdzony w 1837 roku, César Franck z powodzeniem rozpoczął studia w Konserwatorium Paryskim⁴⁵. Tam spędził większość swojego życia, rozwinął karierę i stworzył wiele swych najwybitniejszych dzieł.

Styl kompozytorski Francka stanowi połączenie wpływów niemieckiego romantyzmu oraz charakterystycznych dla Francji tradycji muzycznych. Cechuje go złożony język harmoniczny oraz częste wykorzystywanie formy cyklicznej. Styl ten jest szczególnie widoczny w jego późniejszych dziełach: symfonii, utworach kameralnych, organowych i chóralnych. Do jego najważniejszych utworów należą *Symfonia d-moll*, jedyny dojrzały utwór tego gatunku w katalogu dzieł kompozytora, a także *Sonata A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian*, zachwycająca lirycznym pięknem i wspaniałym wykorzystaniem idei motywu przewodniego.

⁴⁵ Robert James Stove, *César Franck: his life and times*, Lanham 2012.

Ponadto Franck wniósł również znaczący wkład w muzykę organową i jest często uważany za najważniejszego twórcę francuskiej muzyki romantycznej na ten instrument. Jego *Sześć utworów na organy* (1860-1862), *Trzy utwory na organy* (1878) i *Trzy chorały* (1890) to kluczowe dzieła ukazujące jego talent do kompozycji na ten instrument, charakteryzujące się bogatą kolorystyką i harmonią oraz innowacyjnym wykorzystaniem potencjału organów.

Podczas swojej kariery Franck zajmował również ważne stanowiska profesorskie w Konserwatorium Muzycznym w Paryżu, wywierając wpływ na kilku późniejszych kompozytorów, w tym Vincenta d'Indy'ego i Ernesta Chaussona. Jego metody edukacji muzycznej i kompozycji w znacznym stopniu ukształtowały kierunek rozwoju muzyki francuskiej w XX wieku, wychowując pokolenie nowych kompozytorów, którzy zaadaptowali jego koncepcję przetwarzania motywów i stosowania formy cyklicznej.

Chociaż Franck wniósł istotny wkład w świat muzyki, cechował go introwertyczny charakter. Prowadził skromne życie i z pasją oddawał się nauczaniu. Te cechy sprawiały, że jego geniusz był łatwo przyćmiewany przez bardziej charyzmatycznych współczesnych mu twórców. Jego dorobek został doceniony pośmiertnie, a on sam został uznany za kluczową postać muzyki romantycznej. Jego dzieła są nadal cenione za swą głębię i innowacyjność, a całą jego twórczość uznaje się za pomost między tradycją a rodzącymi się awangardowymi nurtami muzyki klasycznej.

2.1.2 Styl francuskiego romantyzmu w muzyce Césara Francka

Kiedy badamy twórczość Francka i jej pozycję w historii XIX-wiecznej muzyki francuskiej, a następnie zagłębiamy się w stworzoną przez niego *Sonatę A-dur na wiolonczelę i fortepian*, nie możemy nie zwrócić uwagi na historyczny i kulturowy kontekst jej powstania. Życie i kariera muzyczna Francka toczyły się niemal wyłącznie we Francji, a jego styl muzyczny i filozofia twórcza były pod głębokim wpływem francuskiej narodowej romantycznej szkoły *Belle Époque*.

Okres francuskiego romantyzmu rozpoczął się pod koniec XVIII wieku i stopniowo przeplatał się ze stylami modernistycznymi końca XIX wieku. Muzyka romantyczna kładła nacisk na swobodną ekspresję emocji, a dzieła często odzwierciedlały wewnętrzny świat kompozytora i jego osobiste doświadczenia.

Sztuka tego okresu charakteryzowała się głównie ekspresją emocjonalną, indywidualizmem i poszukiwaniem inspiracji w świecie przyrody. W dekadach poprzedzających wybuch I wojny światowej pod koniec XIX wieku środowiska kulturalne we Francji osiągnęły szczyt swojego rozwoju. Tak opisuje to zjawisko Ma Yan:

W drugiej połowie XIX wieku we Francji stopniowo kształtowała się dominująca pozycja burżuazji. Niepowodzenie Komuny Paryskiej w 1871 roku pogłębiło konflikty społeczne we Francji, a złożoność ówczesnego życia politycznego znalazła odzwierciedlenie także w literaturze i sztuce. Nowe idee filozoficzne, w tym pozytywistyczny naturalizm, impresjonizm, symbolizm i estetyzm, w różnym stopniu wpłynęły na rozwój i zmiany stylów muzycznych⁴⁶.

W okresie *Belle Époque* Francja (a zwłaszcza Paryż) doświadczała dobrobytu gospodarczego i otwartości artystycznej, co doprowadziło do powstania wielu innowacyjnych szkół artystycznych i nowych form wyrazu. Muzyka nie była wyłącznie narzędziem niosącym rozrywkę, ale przekazywała również treści filozoficzne i literackie. Artyści i muzycy zaczęli dążyć do wyrażania emocji w bardziej bezpośredni i głęboki sposób, próbując poprzez swoją twórczość badać fundamentalne kwestie ludzkiej i społecznej egzystencji. Najbardziej wpływowe postacie tego okresu, takie jak Franz Liszt i Hector Berlioz, próbowały przełamać tradycyjne struktury muzyczne i odkrywać nowe sposoby ekspresji muzycznej. Zwłaszcza po wojnie francusko-pruskiej (1870–1871), francuski świat muzyczny zaczął poszukiwać nowego narodowego języka muzycznego.

To dążenie było częściowo spowodowane potrzebą konkurowania z muzyką niemiecką, zwłaszcza twórczością Richarda Wagnera. W okresie *Belle Époque* francuscy muzycy zaczęli zwracać większą uwagę na narodową historię, literaturę i elementy ludowe, próbując wyrazić unikalną tożsamość Francji w swojej sztuce. W tym okresie César Franck, wraz z kompozytorami takimi jak Edouard Lalo i Charles Camille Saint-Saëns, założyli wspólnie *Francuskie Stowarzyszenie Muzyki Narodowej*, wspierające kompozytorów tworzących w duchu muzyki narodowej⁴⁷.

⁴⁶ Ma Yan, *Badanie tekstu i interpretacji „Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur” Césara Francka oraz rozważania na temat estetyki wykonania* (chin. <Fulan Ke A Diao Xiaotiqin Yu Gangqin Zoumingqu> Wenben Yu Yanyi Yanjiu - Ji Yinfade Yanzou Meixue Qiansi), Praca dyplomowa Szanghajskiego Konserwatorium z roku 2009 (praca niepublikowana), str. 2.

⁴⁷ Wang Bo, *Odkrywanie...*, op. cit., str. 4

W 1886 roku César Franck został wybrany na przewodniczącego stowarzyszenia. W tym samym roku ukończył także *Sonatę A-dur na skrzypce i fortepian*, której poświęcona będzie niniejsza część pracy. Rok ten uznaje się również za szczytowy moment rozwoju francusko-belgijskiej szkoły skrzypcowej⁴⁸. Badacz Chen Fei twierdzi:

We francusko-belgijskiej szkole skrzypcowej zwracano uwagę na równowagę pomiędzy formą a treścią, dążono do osiągnięcia perfekcji w technikach wykonawczych i wyrażaniu myśli i emocji zawartych w dziełach. Ekspresja emocjonalna była bardziej zachowawcza, dążyła w pewien sposób do obiektywizmu. Technika łączyła elegancję i urok, zamiast służyć tylko popisywaniu się umiejętnościami. Styl był generalnie delikatny i elegancki, fragmentami odważny i pełen prostoty, ale także jednolity i surowy⁴⁹.

Xu Wenxi zauważa z kolei: „aby zapewnić, że wykonawcy dokładnie zrozumieją i zinterpretują utwory, kompozytorzy *Belle Epoque* często zamieszczali w partyturze różnorodne muzyczne terminy. Tę cechę można dostrzec np. w dziełach Francka, Ravela i Debussy’ego”⁵⁰. Tworząc utwór dedykowany skrzypkowi Eugène’owi Ysaÿe’owi, przedstawicielowi szkoły francusko-belgijskiej, César Franck w pełni uwzględnił również filozofię wykonawczą i poglądy estetyczne wspomnianej wcześniej szkoły francuskiej. Cechy te zostaną szczegółowo opisane w analizie utworu w dalszej części tekstu.

Styl muzyczny Césara Francka łączył strukturalną surowość muzyki niemieckiej z francuskim liryzmem. Wiele z jego emocjonalnych i technicznie trudnych dzieł muzycznych, takich jak *Symfonia d-moll* czy *Preludium, fuga i wariacje* op.18 odzwierciedla typowe cechy okresu romantyzmu (takie jak złożone, pełne napięć harmonie, barwne zmiany tonalne i rozbudowane struktury formalne), jednocześnie ukazując ideę dążenia do liryzmu i indywidualności muzyki francuskiej. Chociaż César Franck urodził się w Belgii, większość jego kariery muzycznej rozwijała się w Paryżu. Jego dzieła z tego okresu ukazują złożoność epoki

⁴⁸ Feng Wang Meizi, *Analiza stylu muzycznego oraz technik wykonawczych w różnych wersjach „Sonaty na skrzypce A-dur Césara Francka”* (chin. Tanxi Fulan Ke "A Diaoxiaotiqin Zoumingqu" Yinyue Fengge Yu Butong Banben Yanzou Jifa), praca dyplomowa Południowochińskiego Uniwersytetu Technologicznego z roku 2019 (praca niepublikowana).

⁴⁹ Chen Fei, *An Aesthetic Review of 19th-Century European Violin Art*, praca magisterska Shanxi University z roku 2006 (praca niepublikowana), str. 15.

⁵⁰ Xu Wenxi, *Badanie stylu kompozycyjnego i cech wykonawczych „Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur” Césara Francka* (chin. Tansuo Saisar Fulan Ke "A Diaoxiaotiqin Yu Gangqin Zoumingqu" de Chuangzuo Fengge Yu Yanzou Tezheng), Praca dyplomowa Szanghajskiego Konserwatorium z roku 2019 (praca niepublikowana), str. 14.

historycznej, w której żył, a wybitny wkład w muzykę zyskał szerokie uznanie i uwagę późniejszych pokoleń (nie tylko pośmiertnie). Jego praca dydaktyczna w Konserwatorium Muzycznym w Paryżu miała duży wpływ na pokolenia młodych kompozytorów. Jego dzieła zajmowały wyjątkową pozycję we francuskim świecie artystycznym. Nie tylko wpłynął na styl tamtych czasów, ale także wywarł głęboki wpływ na rozwój muzyki we Francji, a później w całej Europie.

2.2 Analiza *Sonaty A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian*

2.2.1 Tło powstania utworu

Jest to jedyna sonata Césara Francka skomponowana na skrzypce i fortepian, która na stałe wpisała się w kanon solowej muzyki smyczkowej. Utwór został ukończony w 1886 roku, jako prezent ślubny dla przyjaciela kompozytora, belgijskiego skrzypka, Eugène’a Ysaÿe’a, który w naturalny sposób został również adresatem dedykacji. Pierwsze wykonanie utworu odbyło się 16 grudnia 1886 roku w Paris Circle Artistique z udziałem Ysaÿe’a i francuskiej pianistki Leontine Marie Bordes-Pene, żony Ysaÿe’a. W tym okresie francusko-belgijska szkoła skrzypcowa przeżywała swój najlepszy okres. Francuscy skrzypkowie grali wówczas na ogół z większą delikatnością i elegancją, podczas gdy wykonawstwo w Belgii charakteryzowało się silniejszym ładunkiem emocjonalnym i surowym, ekspansywnym stylem.

Ysaÿe, jako reprezentant szkoły, był znany ze swojego charakterystycznego emocjonalnie autentycznego stylu gry, zwracał uwagę na najdelikatniejsze zmiany barwy i ekspresyjną warstwę muzyki. Komponując ten utwór, Franck kierował się preferencjami Ysaÿe’a i jego stylem wykonawczym, dążąc do połączenia dwóch aspektów: emocjonalności i powściągliwości⁵¹. Ysaÿe był pierwszym wykonawcą, który stosował technikę ciągłego vibrato, a Franck świadomy tego faktu skomponował utwór w taki sposób, aby przy wykorzystaniu tej techniki jego interpretacja nabrała wyjątkowych walorów brzmieniowych⁵².

Mimo że *Sonata* powstała w XIX wieku, jej styl zachowuje pewne cechy epoki klasycznej, jak na przykład bardziej tradycyjną i uporządkowaną strukturę

⁵¹ Yu Zhenyang, *Artystyczny styl i charakterystyka wykonawcza „Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur” Césara Francka* (chin. Fulan Ke "A Diao Xiaotiqin Yu Gangqin Zoumingqu" de Yishu Fengge Yu Yanzou Tese), czasopismo „Zhongguo Wenyi Jia”, wydanie 5, 2023, str. 88.

⁵² Clive Brown, *Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing* [M], „Journal of the Royal Musical Association”, tom. 113, nr 1, 1988, str. 97-128.

części oraz fraz, co szczególnie widoczne jest w drugiej części utworu. Mimo to, w zakresie języka harmonicznego oraz sposobu kształtowania linii melodycznej kompozytor czerpie już pełnymi garściami ze zdobyczy muzyki romantycznej. Zmiany tonacji w ramach półtonowych modulacji, delikatne, subtelne brzmienia nawiązujące do ludzkiego głosu oraz śpiewne, czułe melodie utworu to cechy typowe dla *Belle Epoque*. Muzyka wyraża tu głębokie i bardzo różnorodne emocje, które jak można przypuszczać przynajmniej w części wynikały z osobistych doświadczeń kompozytora.

Wiolonczelowa wersja tego utworu powstała dzięki XIX-wiecznemu francuskiemu wiolonczeliście Julesowi Delsartowi (1844-1900). Adaptacja ta została zatwierdzona przez samego Francka, a dokonana przez Delsarta transkrypcja, poprzedzona szczegółową analizą oryginalnej partytury, przyczyniła się do trwałego włączenia utworu do kanonu repertuaru wiolonczelowego. Pierwszego wydania tej wersji dokonało niemieckie wydawnictwo G. Henle Verlag.

2.2.2 Muzyczna analiza utworu

2.2.2.1 Struktura całego utworu

Ponieważ pierwsza i druga część są podobne pod względem długości do części trzeciej i czwartej, *Sonata* wykazuje cechy formy binarnej – składa się poniekąd z dwóch dyptyków. Ponadto, materiał tematyczny kolejnych części wyprowadzany jest z tematów zawartych w poprzednich ogniwach sonaty, poszczególne motywy nieustannie powracają zespajając całą sonatę w jedną, długą opowieść dźwiękową.

Większość autorów omawiających formę *Sonaty* wskazuje na wykorzystanie formy binarnej w pierwszej części dzieła *Allegretto ben moderato*. Zdaniem autorki niniejszej pracy w ustępie tym można doszukać się jednak cech formy sonatowej z wyraźnie skróconą sekcją przetworzeniową (tabela 2-1).

Tabela 2-1

forma sonatowa ze skrótową częścią przetworze- niową	Fragmenty			Kolejność taktów		Tonacja			
	Wstęp			1-4		A			
	Ekspo- zycja	Temat pierwszy		5-47	5-12		A		
		Łącznik			13-31		A→E		
		Temat drugi			31-39		E→G→A→fis		
		Zakończenie			39-47		A→cis		
	Przetworzenie			47-62		cis→E→D→C →D			
	Repryza	Temat pierwszy		63-11 7	63-70		A→D→fis→B →E		
		Łącznik			71-89		E→A		
		Temat drugi			89-100		cis→A→cis		
		Zakończenie			100-107		A		
		Koda	Fragment I		100-117	102-107			
			Fragment II			108-117			

Oznaczona tempem *Allegro*, druga część zachowuje klasyczną formę sonatową (tabela 2-2).

Tabela 2-2

Forma sona- towa	Fragmenty			Kolejność taktów			Tonacja
	Wstęp			1-3			d
	Ekspo- zycja	Temat pierwszy	Fragment A	4-79	4-43	4-23	d→D
			Fragment B			24-33	
			Fragment A1			34-43	
		Łącznik			44-47	D→A→C	
		Temat drugi			48-66	F→A	
		Zakończenie			67-79	f	
	Rozwi- nięcie	Wstęp		80-137	80-93		Ciągła modulacja
		Fragment I (centralny)			94-109		
		Fragment II (przygotowanie)			109-137		
	Repryza	Temat pierwszy	Fragment A	138-201	138-167	138-147	d
			Fragment B			148-157	
			Fragment A1			158-167	
		Łącznik			168-171	A→g	
		Temat drugi			172-190	D	
		Zakończenie			191-201	g→D	
	Koda			202-229			D

Trzecia część, zatytułowana *Recitativo-Fantasia*, utrzymana w tempie *Ben moderato*, ma swobodną, rozbudowaną dwuczęściową formę (tabela 2-3).

Tabela 2-3

Swobodna dwu- częściowa rozbu- dowana forma	Fragmenty			Kolejność taktów			Tonacja
	Prosta forma ABA	Część A	Fraza a	5-47	1-31	1-10	g→e→cis→d
			Fraza b			10-21	
			Fraza a1			22-31	
		Część B			32-40	d→f→As	
		Część A1 (Repryza motywu)			41-52	f→A(→f) →B	
	Łącznik			53-58			fis
	Prosta forma dwuele- mentowa	Część C	Fraza c	59-117	59-80	59-70	h→fis→D→fis→ cis→A (c/A nałożone na siebie)
			Fraza d			71-80	
		Część C1	Fraza c1		81-110	81-92	h→fis
			Fraza d1			93-100	
			Rozwinięcie			101-110	
		Zakończenie			111-117		

Struktura czwartej części oparta jest na formie mieszanej, wykazującej cechy zarówno formy sonatowej, jak i ronda (tabela 2-4).

Tabela 2-4

Forma mieszana o cechach formy sonatowej i formy rondowej	Fragment		Kolejność taktów		Tonacja	
	Część A		1-36		A	
	Część B		37-51		fis→A/a→fis→e/G	
	Część A1		52-64		cis→Fis→Cis→Fis	
	Część B1		65-78		Fis→a→G→e	
	Część A2		79-98		E→Fis	
	Część B	(posiada cechy przetworzenia)	99-116	99-108	E/e	
				109-116 (uzupełnienie)		
	Część A3		117-133		b/es	
	Część D		133-169		dis→E→A/fis→ b→Des→ Kontynuacja w relacji trzeciego stopnia	
	Część B2		170-184		a→G→C	
	Część A4 (posiada cechy reprzyzy)		185-221		C→a→A	
	Coda		222-242		A	

2.2.2.2 Analiza materiału muzycznego

Biorąc pod uwagę czteroczęściową strukturę tego utworu i jego materiał muzyczny, *Sonatę* można uznać za typowe dzieło francuskiego stylu *Belle Époque*⁵³. Jedną z najbardziej idiomatycznych cech tego utworu jest jego cykliczność, przejawiająca się w konsekwentnym wykorzystywaniu przewodnich motywów. Cykliczny motyw I (przykład 2-1⁵⁴) stanowi podstawę dla kolejnych cyklicznych motywów, które pojawią się w dalszej części dzieła i będą przewijać się przez całą jego formę. Dzięki zastosowaniu tej techniki, Franck osiąga nowy rodzaj formalnej spójności – strukturalna jedność dzieła zostaje wzmocniona mimo większej swobody formalnej w obrębie poszczególnych części.

Pod względem technik kompozytorskich César Franck zachował wiele cech typowych dla muzyki epoki klasycyzmu, takich jak konwencjonalne stosowanie augmentacji i diminucji rytmicznej oraz konstruowanie przejść opartych na progresjach chromatycznych. Z perspektywy organizacji harmoniczej i tonalnej jego muzyka często wykorzystuje modulacje tercjowe oraz swobodne zmiany trybu. Wszystkie te elementy są charakterystyczne dla języka harmonicznego muzyki okresu środkowego i późnego romantyzmu.

Przykład 2-1



1. Część pierwsza

Formalna struktura tej części wykazuje cechy charakterystyczne dla różnych form muzycznych, co umożliwia jej klasyfikację na kilka sposobów w zależności od przyjętej perspektywy analitycznej. Może być sklasyfikowana jako m.in. forma binarna lub forma sonatowa ze skróconą częścią przetworzeniową. Autorka skłania się ku ostatniemu z wymienionych wariantów (tabela 2-1). Cechy sonaty objawiają się w istniejącym w tej części kontraście między pierwszym tematem (t. 5–12), a

⁵³ Francuska Belle Époque (około 1871–1914) była okresem dobrobytu gospodarczego, rozkwitu kultury i względnej stabilności społecznej. Styl muzyczny tego okresu charakteryzował się wykorzystaniem delikatnych zmian tonalnych i płynnych, łagodnych melodii. Harmonika była bogata, ale powściągliwa, często zawierała elementy, takie jak skale całotonowe, równoległe akordy i rozmytą tonalność, aby stworzyć mglistą, niedookreśloną atmosferę dźwiękową.

⁵⁴ W przykładach wykorzystano wydanie Dover Publications z 1991 roku.

drugim tematem (t. 31–39), a także w występującym tu przetwarzaniu tych tematów. Wewnątrz formy znajdują się łączniki, które pomagają podzielić tę część na poszczególne fragmenty: temat pierwszy, łącznik, temat drugi i zakończenie.

Forma sonatowa, będąca rozbudowaną strukturą, stanowi wyzwanie kompozycyjne, szczególnie gdy Franck decyduje się utrzymać ją w stosunkowo niewielkich rozmiarach, tak jak ma to miejsce w tej części. Tego typu forma wymaga od autora zachowania kontroli nad strukturą, i stanowi główny problem kompozycyjny pierwszej części *Sonaty*. Z tego wynika m.in. kondensacja części przetworzeniowej (t. 47–63) oraz kody (t. 108–117), która z perspektywy słuchacza może wydawać się przejawem braku dyscypliny formalnej. Jednak z punktu widzenia rozkładu materiału muzycznego, fragmenty te oparte są o technikę przetwarzania głównego motywu z ekspozycji. Motyw ten rozwija się przez stopniową fragmentację, a towarzysząca mu burzliwa i tonalnie zróżnicowana harmonia stanowi element charakterystyczny dla części przetworzeniowej allegra sonatowego. Warto zwrócić uwagę, że koda pełni tu funkcję drugiego przetworzenia, co było zabiegiem stosunkowo często stosowanym w dziewiętnastowiecznych formach cyklicznych.

Dwa główne tematy są tu do siebie podobne przede wszystkim w ogólnym, pełnym zamyślenia i refleksyjności charakterze. Ponadto oba oparte są o okresową budowę frazy i łączą się w 8-taktowe segmenty. Pod względem motywicznym materiał drugiego tematu zostaje do pewnego stopnia wyprowadzony z tematu pierwszego, później rozwija się jednak na swój, odrębny sposób.

Przykład 2-2

The image shows a musical score for Violon. and Piano. in 9/8 time, marked *Allegretto ben Moderato.* The Violon. part is mostly rests. The Piano. part features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, starting with a piano (*pp*) dynamic.

Wstęp rozpoczyna się od dominanty nonowej w tonacji głównej, czyli od akordu E9 (przykład 2-2). Chociaż melodia celowo unika dźwięków związanych z

akordem tonicznym, bas dąży do zdefiniowania tonacji, co uwidacznia klasyczne cechy tonalne kompozycji. Po wstępie fortepianu, partia wiolonczeli stopniowo rozwija temat, kontynuując i rozszerzając materiał muzyczny, zaproponowany wcześniej przez fortepian. W takcie. 5 wiolonczela wchodzi dopiero na trzecią ósemkę w takcie, najmocniejsza miara w takcie zostaje przemilczana (przykład 2-3). Ten zabieg kompozytorski będzie również stosowany w tematach kolejnych części utworu. Franck przywiązuje dużą wagę do spójności języka muzycznego w całej sonacie.

Przykład 2-3

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The top staff is for Violoncello (Violon.) and the bottom staff is for Piano. The tempo is marked 'Allegretto ben Moderato.' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score is by César Franck. A red box highlights measures 13-16 in both staves, showing a melodic line in the Violoncello and a harmonic accompaniment in the Piano. The score is labeled 'César Franck.' and 'molto dolce'.

Po kilku pierwszych taktach melodia rozwija się za pomocą ciągłej pracy motywicznej. Wiodąca linia w taktach 13–16 stanowi wariację materiału dźwiękowego z taktów 9–12, zakładającą transpozycję o tercję w górę, tworząc tym samym relację retrogresywną z głównym tematem (przykład 2-4).

Przykład 2-4

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 6, features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A red box highlights measures 8-10, where the melody moves towards a trill. The second system, starting at measure 11, continues the melody and accompaniment. A red box highlights measures 13-15, where the melody is marked 'sempre dolce' and features a trill. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Stylistyka romantyczna w części łącznikowej ekspozycji (t. 13–31) przejawia się w meandrujących progresjach harmonicznym, zmierzających w kierunku dominanty. Struktura tonalna krąży między dominantą, a dominantą wtrąconą do dominanty, aż do ustabilizowania tonacji E-dur.

Główny motyw drugiego tematu rozwija się przy emocjonalnie nasyconym brzmieniu fortepianu, którego faktura oraz szeroki ambitus dodają muzyce dynamicznego charakteru (przykład 2-5).

Przykład 2-5

The image displays a musical score for a piano and violin. It consists of three systems of staves. The first system, measures 31-33, is marked 'a tempo sempre forte e largamente'. The second system, measures 34-36, is marked 'dim.' and 'piu dim.'. The third system, measures 37-39, is marked 'molto dolce'. The score is in G major and 3/4 time. The piano part is on the left and the violin part is on the right. The score is numbered 31, 34, and 37 at the beginning of each system. The publisher's name 'J. 2631 H' is visible at the bottom of the third system.

Począwszy od taktu 47, muzyka przechodzi z drugiego tematu do części przetworzeniowej. W taktach 47–50 partia fortepianu i partia wiolonczeli dają wrażenie swego rodzaju współzawodnictwa przetwarzając materiał muzyczny zaczerpnięty z tematu pierwszego w formie kanonu. Przetworzenie jest zwarte i treściwe, a jego niepokojący charakter oraz bogactwo treści wystarczająco przygotowują słuchacza na pojawienie się reprzyzy. Ta następuje w takcie 63, jej układ formalny jest regularny i ściśle odpowiada zasadom tworzenia allegro sonatowego – powtórzenie drugiego tematu następuje bowiem już w tonacji zasadniczej. Co ciekawe, koda znów zawiera elementy przetworzeniowe – kompozytor wciąż rozwija materiał motywiczny obydwu głównych tematów. Następnie muzyka stabilizuje się w tonacji zasadniczej i stopniowo zaczyna wyciszać się i zanikać.

2. Druga część

W przeciwieństwie do pierwszej części, która cechuje się swobodniejszą strukturą, druga część utworu wykazuje bardziej regularną formę sonatową, z

wyraźnie przemyślanymi i systematycznie rozwijanymi ideami muzycznymi w ramach ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy.

Druga część utworu rozpoczyna się w zupełnie inny sposób niż część pierwsza. Fortepian szybko porusza się po gęsto rozłożonych akordach (przykład 2-6), wzbudzając w odbiorcy napięcie i niepokój. Notacja wskazuje tu na dwupoziomowość melodii, która dzieli się na linię górną i dolną. Wśród tych warstw regularnie pojawia się dźwięk A który zapewnia stabilność tonalną i podkreśla, że kompozytor przywiązywał wagę do bardziej klasycznego kształtowania tonalnego w tej części utworu.

Przykład 2-6



Temat pierwszy ma strukturę składającą się z trzech następujących po sobie motywów, wszystkie oparte są jednak na jednej idei melodycznej. Znów, podobnie jak w części pierwszej (przykład 2-3) mamy do czynienia z rozpoczęciem tematu na słabą część taktu (przykład 2-7). Po ekspozycji tematu zasadniczego w obydwu instrumentach rozpoczyna się burzliwy w swoim charakterze odcinek, w którym kompozytor nieustannie rozwija i przetwarza czołowy motyw tematu głównego.

Przykład 2-7



Przykład 2-8



Wewnętrzny łącznik w ramach ekspozycji pierwszego tematu jest tutaj niezwykle krótki, zajmuje zaledwie trzy takty. Niektórzy badacze uważają ten fragment za antycypację prezentacji materiału drugiego tematu⁵⁵.

Właściwy drugi temat powraca do bardziej uporządkowanej formalnie narracji. Muzyka staje się tu nieco bardziej pogodna (dzięki pojawiającym się w wielu miejscach akordom durowym), linearna i śpiewna.

Przykład 2-9



Przetworzenie rozpoczyna się oznaczeniem *Quasi lento* (t. 80), w którym partia fortepianu przedstawia po raz pierwszy cykliczny motyw II, który pojawi się jeszcze wielokrotnie na przestrzeni całego dzieła (przykład 2-10). W części przetworzeniowej pojawia się technika wznoszących progresji tercjowych. Począwszy od taktu 109, następuje częściowe odejście od czytelnej tonalności, co jest charakterystyczne dla stylistyki dojrzałego romantyzmu. Na początku taktu 123. harmonia stopniowo się stabilizuje i muzyka powraca do pierwotnego centrum tonalnego. W finałowym fragmencie przetworzenia poszczególne motywy kumulują się i nakładają na siebie (*stretto*), wywołując wrażenie napięcia i oczekiwania na pojawienie się reprzyzy.

⁵⁵ Zhao Binhong, *Badanie „Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur” Césara Francka* (chin. *Fulan Ke "A Diao Xiaotiqin Yu Gangqin Zoumingqu" Yanjiu*), praca dyplomowa Southwest University z roku 2008 (praca niepublikowana), str. 13.

Przykład 2-10



Harmonia zastosowana w repryzie wykazuje cechy typowe dla estetyki romantycznej, jednak kompozytor świadomie nie rezygnuje z tradycyjnego wzorca formalnego, w tym z przeprowadzenia drugiego tematu w tonacji zasadniczej (lub jednoimiennej).

3. Część trzecia (*Recitativo - Fantasia*)

Trzecia część jest jedyną w tej kompozycji częścią o niezależnym tytule: *Recitativo-Fantasia*. Tytuł ten odzwierciedla główną koncepcję kompozytora – dążenie do osiągnięcia równowagi pomiędzy dwoma odmiennymi stylami w obrębie jednej formy. Sekcja *Recitativo* (do t. 52) wykazuje liczne powiązania z pierwszą częścią *Sonaty* pod względem idei muzycznych: wykorzystuje fakturę akompaniamentu fortepianowego z introdukcji pierwszej części; pojawiają się w niej motywy cykliczne i inne elementy wspólne. Z kolei następująca po niej część *Fantasia* wykorzystuje ten sam lub bardzo zbliżony język muzyczny oraz liczne elementy materiału dźwiękowego, które pojawią się później w czwartej części, pełniąc tym samym funkcję swoistego preludium i zapowiedzi do finału sonaty. Tym samym trzecia część w genialnej koncepcji kompozytora zyskuje znaczenie ogniwa łączącego przeszłość z przyszłością. Narracja rozwija się tu poprzez długie, kadencyjne w swojej naturze frazy, przypominające swobodny, eseistyczny tok wypowiedzi.

Trzecia część utworu ma złożoną, dwuczęściową strukturę muzyczną i rozpoczyna się od cyklicznego motywu I. W dolnym rejestrze pojawia się dźwięk D, będący pozostałością po wieńczącym wybrzmiewające wcześniej *Allegro* akordzie D-dur. Po krótkim epizodzie w tonacji d-moll już w pierwszym takcie następuje szybka modulacja do g-moll. Technika oparta na horyzontalnej progresji w interwałach tercji oraz na ruchu chromatycznym, wielokrotnie używana przez autora i

obecna w całym utworze – pojawia się również i w tej części (przykład 2-11). Od czwartego taktu solowy instrument smyczkowy wprowadza swobodnie rozwijającą się kadencję. W takcie 11. ponownie pojawia się cykliczny motyw I.

Przykład 2-11



W takcie 32. pojawia się część B, a w układzie tonalnym nadal dominują modulacje oparte na relacjach tercjowych. Idee muzyczne zaczynają rozwijać się dynamiczniej, a instrument smyczkowy przejmuje materiał muzyczny z taktów 5–10 i rozwija go z pewnymi modyfikacjami. Początek dynamicznej reprzyzy wydaje się wyjątkowo naturalny: w takcie 41. instrument smyczkowy kontynuuje wcześniejszą narrację, podczas gdy fortepian płynnie realizuje reprzyzę materiału głównego motywu (przykład 2-12).

Przykład 2-12



Takty 53–58 to sekcja przejściowa, w której w głosie instrumentu smyczkowego pojawia się cykliczny motyw II. Od taktu 59. rozpoczyna się część C, partia fortepianu kontynuuje rozpoczęte kilka taktów wcześniej „oplatanie” harmonii triolowymi figuracjami, natomiast solowy instrument smyczkowy prezentuje cykliczny motyw III, powtarzający się na przestrzeni całego utworu (przykład 2-13), wywiedziony z cyklicznych motywów I i II. Muzyka jest spokojna, pełna oddechu i kontemplacji.

Takty 81–92 tworzą fragment C1, który w istocie stanowi zmodulowaną o kwintę w górę wersję fragmentu C. W takcie 93. ponownie pojawia się cykliczny motyw I, a harmonia stabilizuje się w tonacji fis-moll. Muzyka, utrzymana w tej tonacji zyskuje kontemplacyjny, introspektywny charakter i stopniowo prowadzi do zakończenia.

Przykład 2-13



4. Część czwarta

Również ta część wykazuje wiele cech strukturalnych, które nie pozwalają jej w sposób jednoznaczny przyporządkować do konkretnej formy muzycznej. Niezależnie od tego, czy rozpatrujemy ją z perspektywy allegro sonatowego, czy ronda, obie interpretacje mają pewien stopień racjonalności. Autorka skłania się ku zaklasyfikowaniu tej części jako struktury mieszanej, która łączy cechy ronda i formy sonatowej.

Takty 1–36 tworzą fragment A, który można nazwać pierwszą ekspozycją tematu głównego. Faktura jest tu polifoniczna, z wyraźnym zastosowaniem techniki kanonu między partią fortepianu a solowym instrumentem smyczkowym. Po powtórzeniu frazy A w takcie 22, pojawia się krótkie ogniwo uzupełniające, prowadzące do fragmentu B. Układ tonalny fragmentu B, wciąż opiera się na relacjach harmonicznym w stosunku tercji. W takcie 38. fortepian ponownie przedstawia cykliczny motyw III (przykład 2-14).

Przykład 2-14



W takcie 50. znów przywołany zostaje materiał dźwiękowy tematu głównego. Przeprowadzony zostaje jednak w tonacji Cis-dur, w znacznie skróconej formie. Jego końcowy fragment moduluje do tonacji fis-moll, wprowadzając po raz kolejny sekcję opartą o cykliczny motyw III. Tym razem jednak instrumenty zamieniają się rolami – pianista wykonuje ósemkowe figuracje, a tak ważny dla struktury formalnej *Sonaty* motyw znajduje się w partii instrumentu smyczkowego.

W takcie 79. ponownie pojawia się fragment A – zasadniczy temat części, tym razem w tonacji E-dur. Szczególną uwagę warto zwrócić na oznaczenie kompozytora: *molto cantabile e poco più f*, które nadaje tej części emocjonalny i ekspresyjny charakter. Linia melodyczna partii fortepianu zostaje przeniesiona z rejestru sopranowego do basu. Tym razem więc zabieg kanonicznej imitacji jest trudniej wychwytywalny dla słuchacza, instrument smyczkowy dialoguje bowiem z najniższym głosem wielogłosowej faktury fortepianu (przykład 2-15).

Przykład 2-15

Musical score for Example 2-15, measures 76-81. The score is in E major (two sharps). Measures 76-81 are highlighted in yellow. The upper staff is marked 'espress.' and 'molto cantabile e poco più f'. The lower staff is marked 'molto cantabile e poco più f' and 'cresc.'.

Takty 99–108 zawierają ciekawy przykład wyprowadzenia materiału dźwiękowego łącznika z motywu cyklicznego I – nawet tak drobne i subtelne zabiegi kompozytorskie miały za zadanie konsolidację formy całej sonaty.

W takcie 117. rozpoczyna się sekcja o licznych cechach przetworzenia. Najpierw do taktu 132. kompozytor operuje motywem czołowym głównego tematu i pozwala muzyce modulować do kolejnych tonacji na tym materiale dźwiękowym. Z kolei fragment w taktach 133–142 zawiera pracę motywiczną opartą o drugi takt tematu zasadniczego. W takcie 143. powraca melodia zaczerpnięta z trzeciej części *Sonaty* (tym razem przeniesiona zostaje o tercję w dół; przykład 2-16). Harmonia tej części jest bardzo niestabilna, z progresją chromatyczną i ciągłymi zmianami relacji tonalnych, co prowadzi do wytworzenia bogatej kolorystyki harmonicznego. Ta niestabilna struktura harmoniczna trwa aż do dynamicznej reprizy fragmentu B. W takcie 185. muzyka powraca do tonacji A-dur i następuje powrót do materiału głównego motywu. Zatem, z perspektywy formy sonatowej, ten fragment można uznać za repryzę.

Przykład 2-16



Analiza materiału muzycznego tego utworu pozwala stwierdzić, że w czwartej części kompozytor wykorzystał motywy muzyczne z trzech poprzednich części. Wszystkie te techniki (rozwijanie melodii, augmentacja, diminucja, a także stopniowe rozbijanie głównego motywu na mniejsze, zmodyfikowane fragmenty) są typowymi elementami kompozycyjnymi zapożyczonymi z muzyki epoki klasycyzmu. Mimo to, bogaty język harmoniczny, oparty na częstych zmianach tonacji w relacji tercji, nadaje czwartej części utworu charakterystyczny, unikalny styl.

2.2.2.3 Cykliczne motywy utworu, podwójna struktura i tonalność

W powyższej analizie materiału muzycznego można zauważyć, że choć kompozytor zdaje się kształtować tę sonatę w sposób swobodny i nieskrępowany, to

jednak wyraźnie zarysowuje jej strukturalny szkielet, tworzony przez motywy cykliczne oraz podwójną tonalność i barwy harmoniczne wynikające z relacji tercjowych – elementy, które można uznać za charakterystyczne cechy twórczości Césara Francka.

W zakresie materiału muzycznego Franck umiejętnie i konsekwentnie zastosował motyw cykliczny jako podstawę konstrukcji formy wieloczęściowej. W wypadku tego utworu struktura cykliczna, rozumiana – jak zauważa Piao Lingling – „jako obecność jednego lub kilku motywów przewijających się przez różne części utworu”⁵⁶, wywodzi się z tradycji muzyki religijnej wcześniejszych epok i była rozwijana przez wielu późniejszych kompozytorów, w tym Liszta. Choć Franck nie był prekursorem tej techniki, wzbogacił jej plastyczność, umożliwiając szersze jej zastosowanie.

Jednocześnie, dzięki wykorzystaniu tej techniki, Franck osiągnął pełną jedność w organizacji materiału muzycznego swoich dzieł, nawet wówczas, gdy kompozycja wykraczała poza sztywne ramy tradycyjnych form muzycznych. Główny motyw pierwszej części utworu pełni rolę nadrzędnego motywu cyklicznego – pojawia się on wielokrotnie w kolejnych częściach, każdorazowo niosąc odmienne znaczenia i funkcje.

Pod względem struktury formalnej, wiele części utworu wykazuje cechy różnych form muzycznych. Z wyjątkiem części drugiej i trzeciej, pozostałe dwie stanowią formy mieszane, łączące elementy kilku odmiennych struktur formalnych.

Pierwsza część ma postać nietypowej formy sonatowej z minimalistycznie potraktowaną częścią przetworzeniową. Zawiera w sobie elementy wariacji, allegra sonatowego oraz formy binarnej, co czyni ją typowym przykładem formy mieszanej epoki romantyzmu. Czwarta część stanowi formę mieszaną, łączącą cechy ronda i formy sonatowej. Struktura części trzeciej również zawiera wiele nowatorskich elementów oraz swobodnych, niekonwencjonalnych rozwiązań w kontekście tradycyjnej formy dwuczęściowej. Takie rozwiązania formalne pokazują, że César Franck – jako kompozytor drugiej połowy XIX wieku – nie ograniczał się już do tradycyjnego komponowania symetrycznych, paralelnych fraz i szablonowych schematów formalnych. Zamiast tego poszukiwał struktur bardziej adekwatnych do

⁵⁶ Piao Lingling, *Połączenie niemieckiego klasycyzmu i francuskiego romantyzmu — analiza cech kompozycyjnych i technik wykonawczych „Sonaty na wiolonczelę i fortepian A-dur Césara Francka”* (chin. *Deguo Gudian Zhuyi Yu Faguo Langman Zhuyi de Jiehe*) — Saisa Fulan Ke *„A Diao Datiqin Yu Gangqin Zoumingqu” Chuangzuo Tezheng Yu Yanzou Jifa Fenxi*) praca dyplomowa Konserwatorium Szanghajskiego z 2020 roku (praca niepublikowana).

swojej muzycznej wypowiedzi, które pozwalały mu na ukazanie indywidualnego języka muzycznego w ramach nowych rozwiązań formalnych.

W zakresie harmonii Franck wykazywał głęboką znajomość zasad klasycznej harmonii. W przeciwieństwie do bardziej radykalnych kompozytorów swojej epoki, nie dążył do zerwania z językiem harmonicznym minionych wieków. Zamiast tego, wykorzystywał dominantowe akordy septymowe i nonowe w celu poszerzenia palety barw harmoniczych. Szczególną uwagę zwracał również na relacje tercjowe w układzie tonalnym. Istotnym elementem jego stylu była też linearna harmonia, osiągnięta poprzez płynny ruch w rejestrze basowym oraz ekspresyjne użycie septymowych i nonowych akordów.

Struktura tonalna utworów Césara Francka również odzwierciedla cechy charakterystyczne dla epoki romantyzmu. W *Sonacie* często wykorzystywał nuty pedałowe, które zapewniały stabilność tonalności. Ponadto, rozszerzenie relacji pomiędzy tonacją główną, tonacją dominanty, a także dominanty wtrąconej do dominanty, rozbudowanie znaczenia relacji opartych na tercji oraz pojawienie się podwójnej tonalności – wszystkie te środki twórcze, kształtowały to dzieło w sposób typowy dla języka muzycznego Francka.

Jako przedstawiciel francuskiej szkoły *Belle Époque* oraz kompozytor żyjący w czasach przemian francuskiej tradycji muzycznej, César Franck łączył w swojej twórczości liczne zapożyczenia z klasycyzmu, jednocześnie wyróżniając się bogatszym i odważniejszym podejściem do tonalności. Jego przełomowe dzieło, *Sonata A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian*, stanowi obraz jego techniki kompozytorskiej i koncepcji estetycznych, które czerpały z twórczości jego poprzedników i inspirowały kompozytorów, którzy przyszli po nim.

2.3 Analiza trzech interpretacji *Sonaty A-dur na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian* Césara Francka

2.3.1 Interpretacja Yuji Wang i Gautiera Capuçon

2.3.1.1 Omówienie wersji

Nagranie *Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur* Césara Francka, będące owocem współpracy Gautiera Capuçon i Yuji Wang, powstało w kwietniu 2019 roku w Icon Recording Studio w Paryżu, a następnie zostało wydane i rozdyskrebowane na całym świecie przez renomowaną firmę Warner Classics. Jest to rezultat ścisłej

współpracy między dwójką muzyków, która oparta była na ich pasji do muzyki, wieloletniej przyjaźni i wymianie myśli artystycznych.

Gautier Capuçon, znakomity francuski wiolonczelista, słynie z głębokiej barwy dźwięku i precyzyjnej, mistrzowskiej techniki instrumentalnej. Kształcił się w Konserwatorium Muzycznym w Paryżu i zdobył wiele międzynarodowych nagród. Yuja Wang – światowej sławy chińska pianistka – zawsze prezentuje pełne pasji wykonania, które charakteryzują się subtelnością i emocjonalną głębią, łącząc ekspresję z delikatnymi, wrażliwymi interpretacjami utworów. Po ukończeniu Curtis Institute of Music w Stanach Zjednoczonych, szybko zrobiła dużą karierę na arenie międzynarodowej i współpracowała z wieloma wybitnymi orkiestrami symfonicznymi na najwyższym światowym poziomie.

W niniejszym nagraniu Capuçon i Wang nie tylko pokazali swoje doskonałe umiejętności gry, ale także godną podziwu współpracę i koordynację zespołową. Ich głębokie zrozumienie znaczenia utworu i znakomita wymiana myśli muzycznych uwypuklają zróżnicowanie każdej części utworu i silną ekspresję emocjonalną. Niniejsza wersja ukazuje niezwykle dojrzałość obojga artystów w zakresie wyrażania uczuć za pomocą muzyki, czyniąc z niej dzieło przemawiające w niezwykle bezpośredni sposób do emocjonalności słuchacza. W środowisku muzycznym wykonanie to spotyka się z dużym uznaniem, choć pojawiały się także głosy o napięciach, jakie miały występować między artystami w trakcie współpracy. Anthony Tommasini, naczelny krytyk muzyczny „The New York Times” napisał w swojej recenzji ich koncertu z 2016 roku: „Potężna technika Wang przyćmiewała czasami liryczne linie Capuçona we Francku, tworząc momenty dysproporcji pomimo ich oczywistego współgrania”⁵⁷.

2.3.1.2 Analiza wykonania

Styl wykonania tej interpretacji jest pełen gracji i elegancji, ale charakteryzuje się również dość powściągliwą uczuciowością.

W pierwszej części muzycy budują fundamenty dla napięcia, które pojawi się w dalszej części utworu. Emocje Capuçona wydają się tu być bardziej powściągliwe, a partia wiolonczeli jest wykonywana spokojnie na przestrzeni całej ekspozycji. Dla

⁵⁷ Jeremy Nicholas, author of Gramophone's Classical Music Review. Anthony Tommasini, *Yuja Wang and Renaud Capuçon: Virtuosity with a few edges*, „The New York Times” 18.02.2016, <https://www.nytimes.com/2016/02/19/arts/music/review-yuja-wang-and-renaud-capucon-virtuosity-with-a-few-edges.html> [dostęp: 25.05.2025].

kontrastu, wykonanie przez Wang motywu B z drugiej połowy ekspozycji dodaje trochę ożywienia do panującego spokoju. Tego rodzaju gra pozwala wiolonczeliście budować napięcie, szczególnie w takcie 47, gdzie rozpoczyna się część przetworzeniowa, której narrację napędza partia fortepianu. Mimo że wiolonczela w tej części nadal gra materiał z motywu A, ze względu na wzmocniony nacisk smyczka, melodia niesie tym razem cięższe emocje, a wolniejsza vibracja na długich nutach powoduje, że (w porównaniu z poprzednim fragmentem) odczuwamy tu więcej emocjonalnego uniesienia. Tendencja do intensyfikowania emocji nie znajduje jednak kontynuacji. Wraz z biegiem muzyki partie fortepianu i wiolonczeli stopniowo wracają do stosunkowo spokojniejszego, bardziej stonowanego wyrazu muzycznego, a następnie przechodzą w podobnym nastroju do reprzyzy, która rozpoczyna się w takcie 63. W przeciwieństwie do ekspozycji, interpretacja reprzyzy nabiera dodatkowego wyrazu i intensywności, co sprawia, że wykonanie staje się pełniejsze, cieplejsze i bardziej emocjonalne.

Interpretacja drugiej części utworu jest świadectwem profesjonalizmu i klasy Wang i Capuçon. Wyraźne i zdecydowane wydobywanie dźwięku przez pianistkę od samego początku tworzy obraz pełen mocy i energii muzycznej. Capuçon otwiera frazę głównego motywu partii wiolonczeli potężnym atakiem dźwięku. W drugiej części, poprzez wyraźne artykułowanie oznaczonych akcentami dźwięków i natężony nacisk smyczka, fraza nabiera dzikości, zwłaszcza gdy przechodzi w wyższe rejestry, co zdecydowanie odróżnia ją od łagodniejszej części pierwszej. Wykorzystanie smyczkowania o większej prędkości i większym nacisku wpływa na intensyfikację burzliwości emocji. Ta pełna ekscytacji narracja trwa do drugiej połowy ekspozycji (t. 56), a następnie tempo stopniowo zwalnia, aż do spokojnego zakończenia ekspozycji w takcie 67.

Dzięki umiejętnemu operowaniu vibracją Capuçon dodaje utworowi odrobinę nostalgii i melancholii. Następująca tutaj chwila wytchnienia to tak naprawdę tylko cisza przed burzą. Następnie – w części przetworzeniowej – emocje stają się mocniejsze. Wraz z wprowadzeniem fragmentów eksponujących kunszt i umiejętności techniczne Yuji Wang, gra Gautiera Capuçon staje się bardziej dynamiczna. Przyspieszenie smyczkowania i zwiększenie nacisku smyczka na struny wzmacnia emocjonalne wzburzenie. Wykonanie całej drugiej części charakteryzuje się dużą płynnością i bezpośredniością w wyrażaniu emocji.

Kiedy fortepian zaczyna realizować motyw cykliczny I otwierający trzecie ogniwo *Sonaty*, słuchacz przeniesiony zostaje w świat spokojniejszych emocji, niepozbawionych jednak żywej pasji. Wraz z rozwojem muzyki, rozwija się również ekspresja, a w grze Capuçoną nie ma już takiej powściągliwości jak w pierwszej części – teraz jego gra staje się całkowicie swobodnym wyrazem szczerych emocji. Stosunkowo płynne tempo sprawia, że w taktach 32–52, ze względu na bardziej dynamiczne wrażenia słuchowe, odbiorcy mogą odczuwać pozytywne napięcie związane z oczekiwaniem na nadchodzące muzyczne wydarzenia. Po takcie 53, w grze wiolonczelisty znów słychać spokój i zasluchanie, które towarzyszyły początkowi części trzeciej.

Czwarta część w interpretacji Capuçoną i Wang wprowadza więcej optymizmu i radości do emocjonalnego wydźwięku całej *Sonaty*. Wraz z pojawieniem się cyklicznego motywu, wiolonczelista przywołuje na moment cięższe emocje poprzednich części, by później szybko powrócić do radosnej narracji charakteryzującej część czwartą. Barwa dźwięku Capuçoną jest jasna i przepelniona słodyczą – i to w tej radosnej, pozytywnej atmosferze utwór dobiega końca.

2.3.2 Interpretacja Mischy Maisky'ego i Marthy Argerich

2.3.2.1 Omówienie wersji

18 marca 2016 roku Mischa Maisky i Martha Argerich wspólnie zaprezentowali *Sonatę na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian A-dur* Césara Francka w Teatro Dal Verme w Mediolanie. Koncert ten był częścią cyklu występów pt. „Il Genio e Donna”, mającego na celu prezentację wykonań wybitnych muzyków. Interpretacja ta była wynikiem doskonałej współpracy obojga artystów, opartej na głębokim muzycznym porozumieniu.

Mischa Maisky, izraelski wiolonczelista urodzony na terenie Łotwie, cieszy się dużym uznaniem przede wszystkim za pełne pasji interpretacje i wyjątkowe, rozpoznawalne brzmienie. Jego kariera muzyczna rozpoczęła się w Akademii Muzyki i Tańca w Jerozolimie, a następnie kontynuował naukę w Konserwatorium Moskiewskim pod kierunkiem słynnego wiolonczelisty Mścisława Rostropowicza. Wykonuje rozległy repertuar solowy i kameralny, występuje z najlepszymi orkiestrami świata. Jest ceniony za swój unikalny styl wykonawczy.

Martha Argerich, argentyńska pianistka, charakteryzuje się zdumiewającymi zdolnościami technicznymi oraz głębokim i ekspresyjnym wyrazem muzycznym. Jej gra pełna jest pasji i intuicyjnego wyczucia, a artystka jest wysoko ceniona na całym świecie. Na początku swojej kariery zdobyła wiele międzynarodowych nagród, w tym prestiżową Nagrodę Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. Obecnie pełni również rolę jurorki w najważniejszych międzynarodowych konkursach pianistycznych.

Podczas występu w Teatro Dal Verme artyści zaprezentowali żywą i emocjonalną interpretację *Sonaty A-dur*. Ich wykonanie subtelnie oddało złożoną strukturę utworu, nadając mu klarowności i różnorodności. Współpraca ta odzwierciedlała głębokie, milczące porozumienie między artystami, które przełożyło się na wyjątkowy charakter ich występu.

2.3.2.2 Analiza wykonania

Wspomniana interpretacja *Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur* charakteryzuje się dostojnym, poważnym i szlachetnym wyrazem. Być może pod wpływem osobistych doświadczeń wykonawców, ich wizja tego utworu nasycona jest głębokim poczuciem upływu czasu i ciężaru nagromadzonych lat.

W pierwszej części Maisky zdecydował się zagrać pierwszą frazę bardzo blisko podstrunnicy, stopniowo przechodząc do standardowej pozycji gry. Tego rodzaju technika miała na celu stopniowe przejście od łagodnej dynamiki i barwy dźwięku do większej klarowności. Wiolonczelista koncentruje się na podkreślaniu kontrastów dynamicznych między poszczególnymi frazami muzycznymi (między innymi w taktach 8–9, 13–14), co nadaje muzyce wdzięku i lekkości. Artysta bawi się krótkimi motywami, różnicuje je i zestawia ze sobą.

W repryzie, realizując powracający w takcie 63. główny temat część, artysta stosuje ściślejsze legato, co pozwala osiągnąć wrażenie rosnącego napięcia emocjonalnego.

Druga część rozpoczyna się w niezwykle wyrazistym stylu dzięki znakomitej, perlistej artykulacji figuracji szesnastkowych realizowanych przez Argerich. Maisky wprowadza pierwszą frazę partii wiolonczeli silnym i mocno dociążonym pociągnięciem smyczka, w dół i blisko żabki, tworząc efekt niemal perkusyjny. Kończąc frazę wiolonczelista znacznie zwiększa prędkość smyczka, zarysowując tym samym wyraźne i gwałtowne wykończenie. Późniejsze wykonanie poszczególnych

fraz podkreśla poczucie niepokoju. Kreowanie długich łuków frazowych w partii fortepianu stanowi tu znakomite tło dla niespokojnej, często poszarpanej partii wiolonczeli.

Pomimo że tempo obrane przez wykonawców jest zgodne z oznaczeniem *ben moderato*, interpretacja trzeciej części w wykonaniu Maisky'ego i Argerich zdaje się nadal czerpać z niepokoju i napięcia wybrzmiewającego w części drugiej. W wyrazistej frazie fragmentu A Maisky skłania się ku metalicznej barwie dźwięku, a następnie przesuwa się bliżej podstrunnicy, co pozwala mu uzyskać silny kontrast brzmieniowy względem początku tej części. W tym fragmencie jego podejście do frazowania dynamicznych fragmentów jest bardzo bezpośrednie, momentami wręcz surowe. Stosuje dużą prędkość smyczka i szeroką amplitudę wibracji, co nadaje muzycznym gestom tej części pewien ciężar i intensywność.

Początek czwartej części w interpretacji Maisky'ego i Argerich wprowadza wreszcie odprężoną, niemal radosną atmosferę. Artysta rezygnuje ze skondensowanego, maksymalnie energetycznego grania na rzecz lżejszych, bardziej naturalnych pociągnięć smyczka. Po takcie 99. zmienia się sposób budowania fraz – z krótkich zdań przekształcają się one w dłuższe, bardziej rozbudowane linie.

Od taktu 133. muzyka staje się bardzo emocjonalna. Dotychczasowy wzorzec wykonawczy ulega zmianie – wcześniejsza dominacja wiolonczeli ustępuje miejsca wyrazistej i pełnej ekspresji grze Argerich, która w tym fragmencie przejmuje prowadzenie. Od tego momentu obserwujemy wyraźne naprzemienne ukazywanie się obu partii – raz fortepian, raz wiolonczela wysuwają się na pierwszy plan. Maisky powraca do szerokiego, intensywnego wibrata, a obie partie kończą utwór w sposób pełen pasji i swobody, jakby rywalizowały ze sobą w muzycznym dialogu.

2.3.3 Interpretacja Yo-Yo Ma i Patricii Zander

2.3.3.1 Omówienie wersji

Omawiana wersja pochodzi z recitalu z 24 listopada 1983 roku, podczas którego Yo-Yo Ma i Patricia Zander wykonali *Sonatę na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian A-dur* Francka. Koncert odbył się w Tokyo Bunka Kaikan, miejscu znanym z doskonałej akustyki oraz z organizacji międzynarodowych wydarzeń muzycznych na najwyższym poziomie.

Yo-Yo Ma urodził się we Francji, ale swoje wykształcenie muzyczne zdobywał w Stanach Zjednoczonych. Studiował w prestiżowych instytucjach, takich jak Juilliard School i Uniwersytet Harvarda. Jego repertuar obejmuje szerokie spektrum stylów – od muzyki klasycznej, przez popularną, aż po sztukę awangardową. Interpretacje artysty zdobyły uznanie licznych krytyków muzycznych; Jonathan Blumhofer z „Boston Classical Review” napisał: „Na podstawie całego koncertu można stwierdzić, że Yo-Yo Ma to nie tylko najslawniejszy wiolonczelista na świecie, ale również wyjątkowy partner muzyczny”⁵⁸.

Patricia Zander to pianistka o imponującym dorobku muzycznym i pedagogicznym. Współpracowała z wieloma uznanymi muzykami, a jej największe osiągnięcia artystyczne związane są z wykonawstwem muzyki kameralnej. Po ukończeniu Royal Academy of Music w Londynie kontynuowała naukę i rozwijała karierę w New England Conservatory of Music w Stanach Zjednoczonych.

Yo-Yo Ma i Patricia Zander współpracują ze sobą od wielu lat, nagrywając płyty, które spotykają się z entuzjastycznym odbiorem krytyki. Ich podejście do muzyki oraz jakość artystycznego dialogu cenione są zarówno w środowisku profesjonalnych muzyków, jak i wśród publiczności. Na szczególne uznanie zasłużyły ich interpretacje takich utworów, jak *Tambourin chinois* Fritza Kreislera czy *Indian lament* Antonína Dvořáka. Wieloletnia współpraca zaowocowała głębokim porozumieniem artystycznym, a ich ekspresyjne i subtelne wykonania pozostawiają trwałe wrażenie.

2.3.3.2 Analiza wykonania

Interpretacja *Sonaty A-dur* w wykonaniu Yo-Yo Ma i Patricii Zander jest niezwykle subtelna i pełna wrażliwego operowania brzmieniem, bije z niej ciepła, serdeczna emocja pełna nadziei. Wykonanie to jest reprezentatywną egzemplifikacją stylu interpretacyjnego Yo-Yo Ma.

W pierwszej części partia fortepianowa Patricii Zander prowadzona jest bardzo delikatnie, stanowiąc odpowiednie wsparcie dla subtelnej gry Yo-Yo Ma. Ujęcie tej części przez wiolonczelistę nie jest ani zbyt napięte, ani nadmiernie wolne – nie występują tu drastyczne zmiany tempa. Cechuje ją natomiast stabilność oraz

⁵⁸ Jonathan Blumhofer, *Yo-Yo Ma, BSO plumb emotional depth, timely resonance with Shostakovich*, „Boston Classical Review” z 13.10.2023. Oryginalna wersja angielska: „To judge from his appearance (...) on Thursday night, Yo-Yo Ma isn't just the world's most famous cellist. He's also a collegial mensch.”, <https://bostonclassicalreview.com/2023/10/yo-yo-ma-bso-plumb-emotional-depth-timely-resonance-with-shostakovich/> [dostęp: 25.05.2025].

długie, spokojne oddechy fraz. Wibracja Yo-Yo My pełni funkcję regulatora barwy dźwięku, szczególnie gdy pojawia się pod koniec nut konkludujących frazę. Brak silnego dociążenia prawej ręki, subtelne rozpoczęcie cyklicznego motywu przy szpicu oraz gra środkowym odcinkiem smyczka nadają tej części łagodny, intymny charakter.

W drugiej części Patricia Zander rezygnuje z epatowania silną emocją i potężnym brzmieniem w pierwszych taktach, a zamiast tego rozpoczyna od stosunkowo cichej dynamiki, która stopniowo narasta. W miarę narastania emocjonalnego napięcia, gęstość faktury rośnie. Mimo wzrostu dynamiki, pianistka unika ostentacyjnej agresji – całość pozostaje wewnętrznie spójna, rytmiczna i zachowuje miękkość brzmienia. Yo-Yo Ma reaguje na ten sposób narracji, odpowiadając emocjonalnie, lecz subtelnie. Gra precyzyjnie, ale z pewną dozą swobody, zachowuje umiar w kreowaniu ekstrawertycznych emocji.

Część trzecia tworzy ciepły i żywy obraz muzyczny. W taktach 4–21 fragmentu A, Yo-Yo Ma i Patricia Zander wspólnie kształtują spokojną atmosferę. Tempo stopniowo wzrasta, czemu towarzyszy zagęszczenie rytmu – ósemki przechodzą w płynny ciąg szesnastek. Proces ten trwa przez 13 taktów (35–47), a intensywność brzmienia obu instrumentów wzajemnie się uzupełnia, osiągając silne napięcie emocjonalne. Zbliżając się do końca tego fragmentu, muzyka łagodnie się uspokaja – proces ten przebiega w sposób wyjątkowo naturalny. W drugiej połowie tej części Yo-Yo Ma gra z wyrafinowaniem, budując napięcie emocjonalne. Jednocześnie kontroluje intensywność smyczkowania i amplitudę wibrata, utrzymując je w ustalonym zakresie, a w końcowych taktach płynnie przechodzi do łagodniejszej dynamiki.

Czwarta część *Sonaty* w wykonaniu Yo-Yo My i Zander staje się apoteozą kameralnej harmonii we współpracy dwóch instrumentów. Wykonawcy niezwykle wrażliwie operują balansem brzmieniowym między wiolonczelą a fortepianem, wielokrotnie jeden z instrumentów przejmuje rolę słuchającego towarzysza, wycisza się, aby narrację poprowadzić mógł partner. Wykonawcy utrzymują również spójną jakość i barwę dźwięku, kończąc utwór z entuzjazmem i radością.

2.4 Badanie porównawcze trzech interpretacji

2.4.1 Porównanie pod kątem czasu

Poniższa tabela podsumowuje czas trwania każdej części w trzech omawianych w niniejszej pracy wersjach (tabela 2-5).

Tabela 2-5

Wersja utworu	Czas gry			
	Pierwsza część <i>Allegretto ben Moderato</i>	Druga część <i>Allegro</i>	Trzecia część <i>Ben Moderato</i> → <i>Molto Lento</i>	Czwarta część <i>Allegretto poco mosso</i>
Gautier Capuçon (2019)	6 min 38 s	8 min 9 s	7 min 22 s	6 min 33 s
Mischa Maisky (2016)	6 min 21 s	8 min 17 s	7 min 48 s	5 min 40 s
Yo-Yo Ma (1983)	6 min 16 s	7 min 43 s	7 min 6 s	6 min 8 s

Franck nie zamieścił wartości metronomicznych dla temp żadnej z części, co skutkuje różnorodnymi interpretacjami w tym zakresie u wykonawców. Jak pokazuje tabela 2-5, w pierwszych trzech częściach Yo-Yo Ma przyjmuje szybsze tempo niż pozostali dwaj wykonawcy. Z kolei w części czwartej to Maisky wybiera bardziej energetyczne tempo, wyraźnie szybsze od pozostałych wiolonczelistów. W kolejnych podrozdziałach autorka w sposób bardziej intuicyjny zestawia różnice w tempie, opierając się na dalszej analizie danych. Poniższa tabela (tabela 2-6) porównuje wybrane takty z pierwszej, drugiej i czwartej części (czyli części, gdzie różnice temp są najbardziej wyraźne) w trzech wersjach wykonawczych.

Tabela 2-6

Pomiar tempa dla taktu nr	Gautier Capuçon (2019)	Mischa Maisky (2016)	Yo-Yo Ma (1983)
<i>Część pierwsza: Allegretto ben Moderato</i>			
1 (fortepian)	J.=48	J.=46	J.=46
5	J.=56	J.=58	J.=56
31 (fortepian)	J.=60	J.=64	J.=72
47	J.=66	J.=86	J.=74
51	J.=60	J.=82	J.=65
63	J.=60	J.=76	J.=63
90 (fortepian)	J.=64	J.=63	J.=72
97	J.=60	J.=56	J.=66
108	J.=58	J.=50	J.=54
115	J.=54	J.=38	J.=38
<i>Część druga: Allegro→Quasi Lento→Allegro</i>			
4 (fortepian)	J.=162	J.=150	J.=136

14	J=160	J=158	J=139
26 (fortepian)	J=144	J=140	J=142
34	J=138	J=138	J=146
48	J=132	J=136	J=149
56	J=132	J=136	J=146
67	J=82	J=80	J=127
80 (fortepian)	J=72	J=76	J=74
94 (fortepian)	J=138	J=98	J=157
158	J=146	J=144	J=152
184	J=130	J=152	J=144
191	J=84	J=88	J=109
208	J=150	J=168	J=158
214	J=152	J=164	J=158
222	J=154	J=168	J=158
Część czwarta: <i>Allegretto poco mosso</i>			
1	J=132	J=152	J=144
22	J=138	J=162	J=144
29	J=154	J=164	J=152
34	J=150	J=168	J=152
38	J=146	J=172	J=158
52	J=142	J=160	J=161
69	J=147	J=168	J=159
80	J=158	J=183	J=166
93	J=164	J=218	J=186
99	J=170	J=190	J=181
113	J=164	J=188	J=176
117	J=158	J=180	J=164
133 (fortepian)	J=200	J=210	J=180
143	J=100	J=120	J=113
151 (fortepian)	J=184	J=210	J=186
161	J=92	J=126	J=118
170	J=192	J=210	J=197
185	J=135	J=154	J=138
222	J=210	J=214	J=200
236 (fortepian)	J=224	J=246	J=205

Mierząc tempo trzech wersji utworu i obserwując fluktuacje tych wartości, można stwierdzić, że interpretacja Mischy Maisky'ego cechuje się znacznie większą zmiennością tempa niż w przypadku dwóch pozostałych muzyków. Dzięki tej zmienności jego gra sprawia wrażenie bardziej swobodnej i spontanicznej – z wyjątkiem drugiej części, gdzie tempo „faluje” bardziej regularnie. Pierwsza i czwarta część w jego wykonaniu są pełne swobody agogicznej bardzo charakterystycznej dla stylu romantycznego, co stawia je w wyraźnym kontraście do interpretacji Gautiera Capuçon'a i Yo-Yo My, w których zmiany tempa są bardziej zaplanowane i regularne.

Czas trwania pierwszej części w wykonaniu Yo-Yo My i Maisky'ego jest bardzo zbliżony, a ich interpretacje cechują się większą zmiennością tempa w porównaniu do wersji Capuçon'a. Tempa początkowych i końcowych fragmentów są podobne, ale jeśli chodzi o fluktuacje wewnątrz utworu, Yo-Yo Ma decyduje się na

plynniejsze zmiany – w rezultacie brzmią one bardziej naturalnie i są mniej zauważalne dla słuchaczy, podczas gdy gra Maisky'ego łatwiej tworzy dramatyczne afekty. W dziedzinie badań nad kognitywistyką muzyki przyjmuje się, że percepcja rytmu jest bardziej podatna na umiarkowane wahania tempa⁵⁹. Zatem to nie drastyczne, ale bardziej kontrolowane zmiany tempa oddziaływać będą najsilniej na emocje odbiorcy.

We frazach lub dłuższych fragmentach różnych utworów przebieg czasowy całego zdarzenia dźwiękowego może zwalniać lub przyspieszać, aby oddać emocje zawarte w danym odcinku. Mimo takich zmian, publiczność nadal odczuwa rytm melodii i w pewnym sensie „synchronizuje” się z nim. Wykonanie Yo-Yo My faktycznie charakteryzuje się pewną zmiennością pulsacji, ale z punktu widzenia słuchacza tempo nadal wydaje się być bardzo stabilne.

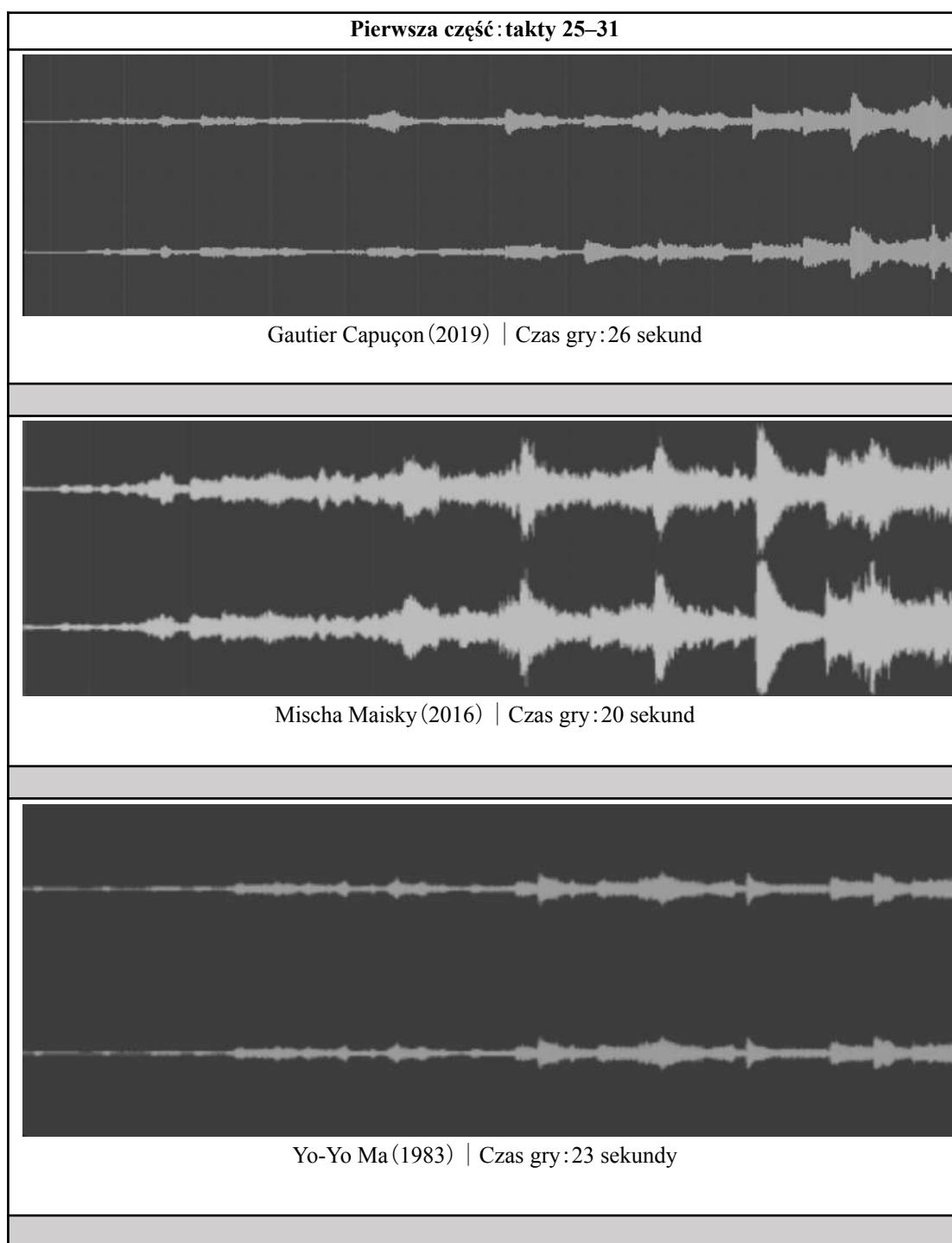
Całkowity czas trwania czwartej części różni się w trzech wersjach wykonania, przy czym wersje Capuçon i Yo-Yo My charakteryzują się stosunkowo podobnymi krzywymi fluktuacji prędkości, choć ogólne tempo Yo-Yo My jest szybsze. Natomiast z perspektywy prędkości i czasu, to wykonanie Mischy Maisky'ego w czwartej części wydaje się być bardziej agresywne. Na podstawie pomiaru tempa partii fortepianu w taktach 133, 151. i 236. można zauważyć, że gra Marthy Argerich również przyczyniła się do uczynienia drugiej połowy czwartej części bardziej ekstremalną pod względem wyrazowym. W oparciu o analizę tej wersji, widzimy, że partia fortepianu wychodzi na pierwszy plan kilka razy po takcie 133. i odgrywa absolutnie wiodącą rolę w percepcji rytmu. Dlatego też oszałamiająca prędkość wykonania pod koniec czwartej części wydaje się być właściwie jej zasługą. Kwestia tego, czy wrażenia słuchowe podczas grania w ekstremalnie szybkim tempie będą wywoływały u słuchacza odczucie lekkości, humoru czy agresji, wymaga dalszej analizy, na podstawie której będzie można wyciągnąć wnioski.

2.4.2 Porównanie pod kątem dynamiki

Poniższy wykres pokazuje różne poziomy dynamiczne tego samego fragmentu prezentowane przez trzech wykonawców (wykres 2-7). W taktach 25–31 pierwszej części, gdy wiolonczela zaczyna grać ostatnią frazę, tempo i dynamika ich gry pośrednio odzwierciedlają zupełnie różne osobowości muzyczne wykonawców.

⁵⁹ Bruno H. Repp, *Sensorimotor synchronization: A review of the tapping literature*, „Psychonomic Bulletin & Review” nr 12(6) z 2005 roku, str. 969–992.

Wykres 2-7



Wersja Capuçona to nagranie studyjne, a wykonania Maisky’ego i Yo-Yo My to wersje koncertowe. Warunki nagrywania tych trzech interpretacji co prawda nie były identyczne, lecz – w porównaniu z wykonaniami utworu Edwarda Elgara w poprzednim rozdziale – są znacznie bardziej zbliżone do siebie w czasie i zostały nagrane na porównywalnym sprzęcie.

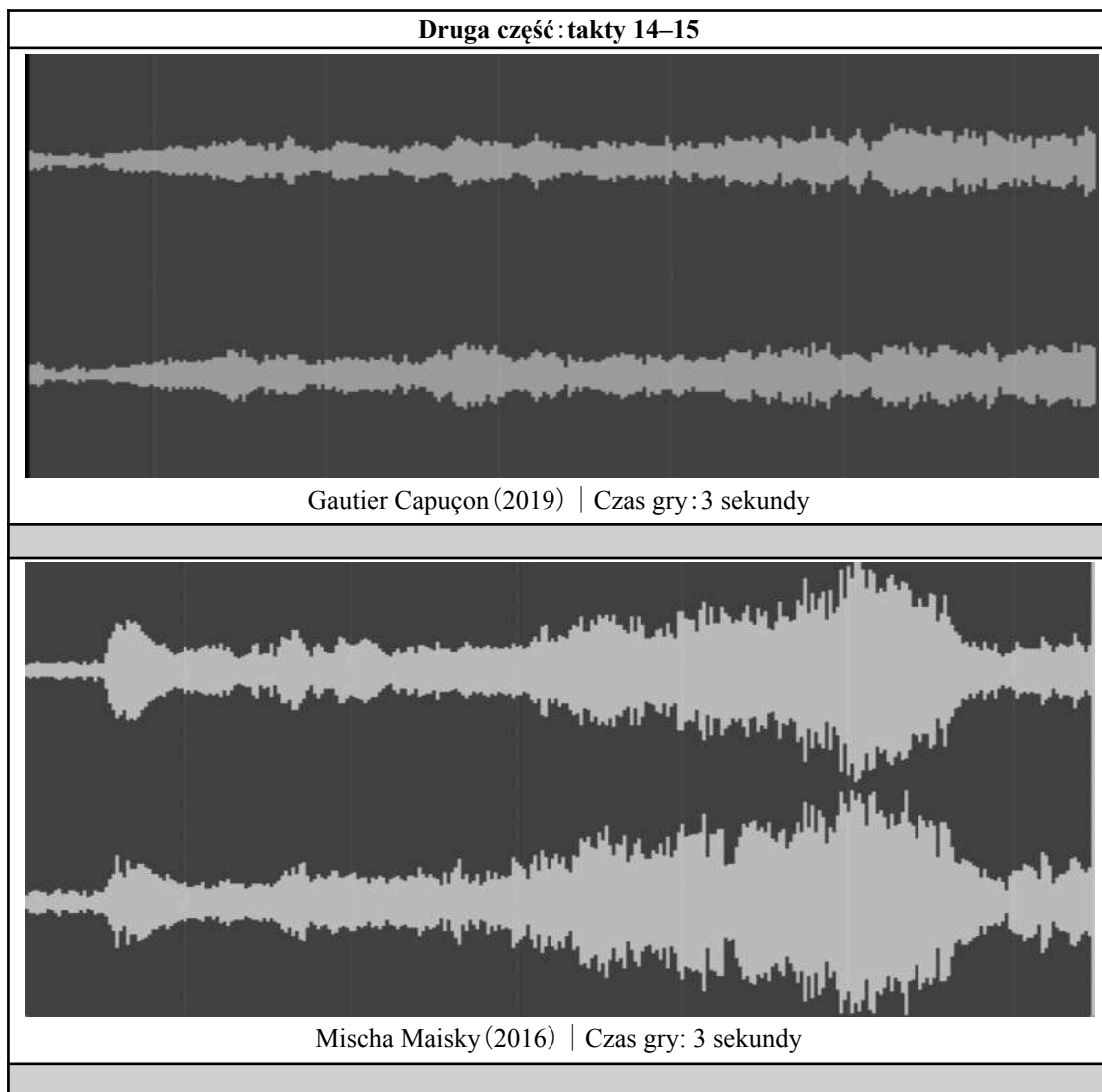
Z porównania tabeli wynika, że trzech muzyków interpretują tę frazę w zupełnie inny sposób. W takcie 31. pierwszej części, fortepian wprowadza drugi temat tej części (sekcja B), którego tonalność oscyluje wokół trybu durowego, a płynną narrację budują tu ósemkowe figuracje w partii lewej ręki. Zmierzając do tego przełomowego w utworze punktu wszyscy wykonawcy w różnym stopniu wzmocnili dynamikę na końcu omawianego fragmentu (w taktach 25–31), aby przygotować słuchaczy na muzyczne emocje pojawiające się w następnej frazie. Gautier Capuçon stosuje tutaj stosunkowo łagodny przebieg narracji, torując w naturalny sposób drogę dla następnej frazy. Na podstawie obserwacji przedstawionej na wykresie fali można zauważyć, że faktycznie dokonał on stopniowego wzrostu dynamiki, ale proces ten był niezwykle delikatny, co poskutkowało uzyskaniem przez niego całkiem niedużego zakresu dynamicznego. Dopiero w ostatnim takcie Capuçon znacząco zwiększył dynamikę. Odsłuchując nagranie audio, możemy również zauważyć spowolnienie tempa, które wydłuża napięcie poprzez rozciągnięcie tego stosunkowo donośnego fragmentu. Yo-Yo Ma i Capuçon rozumieją tę frazę dość podobnie, lecz ten pierwszy wybrał bardziej stonowane podejście, a właściwie kontynuował styl wykonania z poprzedniej części A, traktując takty 25–31 bardziej jako jej zakończenie. Zamiast eksklamacyjnego trybu zakończenia, wybrał formę bardziej oznajmującą. Z tego powodu początkowe frazy tej części znajdują u niego pewne domknięcie w takcie 25. Kolejną frazę otwiera on lżejszym naciskiem smyczka i mniejszą jego prędkością, co tworzy intymną muzyczną atmosferę. Delikatne narastanie dynamiki postępuje stopniowo w miarę rozwijania się materiału muzycznego, z niewielką intensyfikacją głośności na dwóch ostatnich dźwiękach. Wykres zasięgu dynamicznego również pokazuje, jak bardzo łagodna jest wersja Yo-Yo Ma, szczególnie w zestawieniu z zupełnie przeciwną wersją Maisky'ego.

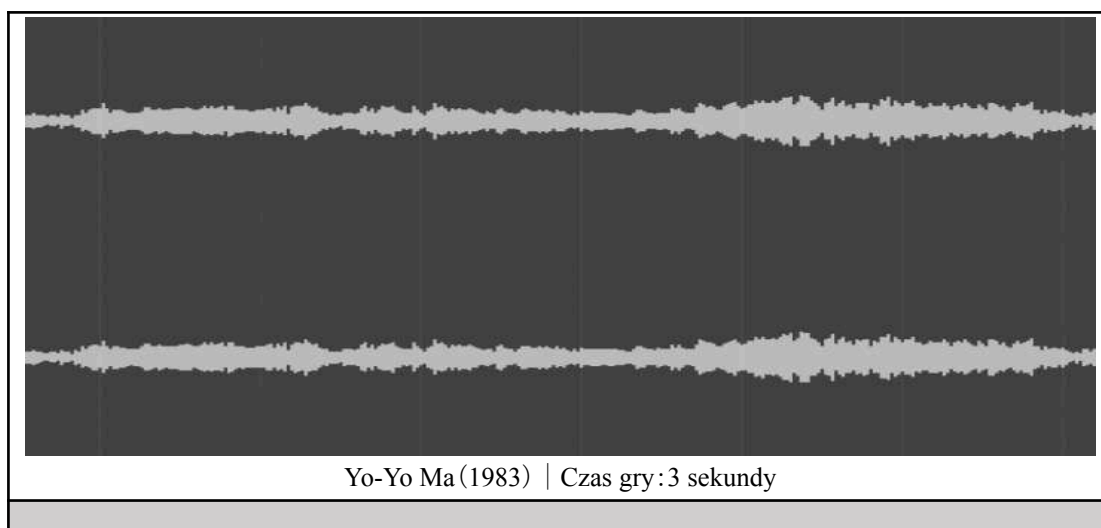
W takcie 25. dynamika Maisky'ego utrzymuje się na stosunkowo wyrównanym poziomie, lecz począwszy od taktu 27. wykonawca zaczyna wyraźnie artykułować każdą nutę. Ze względu na większy zasięg dynamiczny tego wykonania w porównaniu z pozostałymi dwiema wersjami i jego czas trwania, interpretację Maisky'ego można uznać za bardziej chwiejną emocjonalnie, na co wpływa również szybkość gry. Analizując ten fragment, widzimy więc u trójki muzyków zupełnie inne sposoby interpretacji: wersja Capuçona jest elegancka i powściągliwa, pełna arystokratycznego temperamentu; wykonanie Yo-Yo Ma wydaje się być cichą

serenadą, podczas gdy Maisky prezentuje muzykę w bardziej dramatyczny i deklamacyjny sposób.

Analiza opisywanego powyżej fragmentu pokazuje sposób rozumienia jednej konkretnej frazy, lecz na jej podstawie możemy wyciągnąć wnioski reprezentatywne dla całości wykonania. Ich potwierdzenie znajdziemy również w strukturze dynamicznej taktów 14–15 drugiej części (wykres 2-8).

Wykres 2-8





Jest to pierwsza fraza partii wiolonczeli w ekspozycji drugiej części. Gra Capuçoną jest płynna, sposób smyczkowania wierny zapisowi w partyturze, a pozycja smyczka i kąt dotykania strun są regularne, co daje całej frazie łagodne i jasne brzmienie. Gra Capuçoną jest bliska domniemanej przez autorkę pierwotnej intencji kompozytora. Yo-Yo Ma również zachowuje w tej frazie łagodność, ale w jego wersji występuje większy nacisk smyczka na struny, co skutkuje bardziej surowym brzmieniem. Następnie muzyk zmniejsza nacisk smyczka i zwiększa prędkość jego przesuwu. Wibracja Yo-Yo Ma ma mniejszą amplitudę, lecz wyższą częstotliwość. Muzyk wydłuża też ostatni dźwięk w motywie o wartość ósemki. Zmianę amplitudy fali można dostrzec pod koniec frazy, gdzie następuje delikatne dynamiczne zamknięcie, które różni się zarówno od interpretacji Capuçoną, jak i Maisky'ego. Wykonanie tej frazy przez Maisky'ego jest wyraźnie silniej nacechowane emocjonalnie niż u pozostałych muzyków, co doskonale widać w analizie różnic dynamicznych. Na początku frazy używa on podobnej pozycji smyczka jak Yo-Yo Ma, lecz gra znacznie bliżej żabki i rzadko odrywa smyczek od struny, co wytwarza znacznie większe tarcie niż w interpretacji Yo-Yo Ma. Taki styl ma w sobie więcej dzikiej, surowej ekspresji, a partia wiolonczeli w takim ujęciu staje się bardziej nieobliczalna, nieokiełznana.

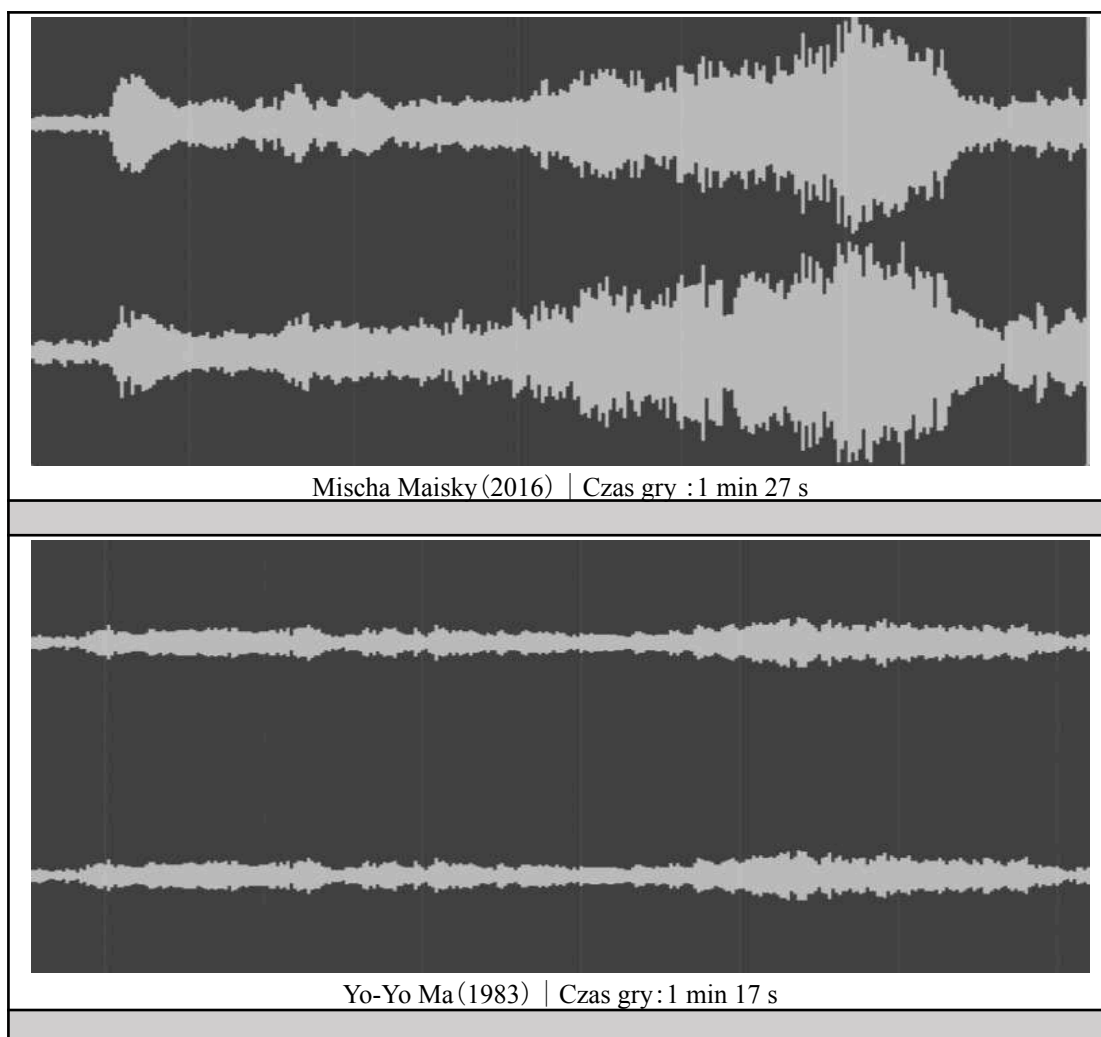
2.4.3 Porównanie kreacji artystycznych

W przeciwieństwie do Elgara i analizowanego w poprzednim rozdziale *Koncertu*, Franck nie zawarł w partyturze konkretnych wskazówek metronomicznych dotyczących tempa w tym utworze, pozostawiając tym samym większą swobodę

wykonawczą. Dlatego też istnieje znacząca różnica w tempach obranych przez Capuçon, Maisky’ego i Yo-Yo Mę. Wykonania te ogólnie różnią się od siebie w znacznym stopniu – związane to może być z doświadczeniami życiowymi, wiekiem, wykształceniem muzycznym, kontekstem kulturowym i różnym rozumieniem utworu przez wykonawców. Dokonując analizy dynamiki i tempa w poprzednich podrozdziałach, autorka wykorzystała konkretne przykłady z ich wykonania do omówienia różnych technik. W rzeczywistości, jeśli przeanalizujemy wykonanie dłuższych fragmentów, nasze postrzeganie różnic w wyrazie muzycznym prezentowanych przez tych wykonawców stanie się jeszcze bardziej przejrzyste. Jako przykład autorka wybrała tutaj takty 25–45 trzeciej części (tabela 2-9).

Tabela 2-9

Pomiar tempa dla taktu nr	Gautier Capuçon (2019)	Mischa Maisky (2016)	Yo-Yo Ma (1983)
Trzecia część: <i>Ben Moderato</i> → <i>Molto Lento</i>			
26	$\text{♩}=62 \rightarrow \text{Rubato}$	$\text{♩}=83 \rightarrow \text{Rubato}$	$\text{♩}=70 \rightarrow \text{accel.}$
29	$\text{♩}=92 \rightarrow \text{rall.}$	$\text{♩}=104 \rightarrow \text{rall.}$	$\text{♩}=110 \rightarrow \text{Rubato}$
31	$\text{♩}=86$	$\text{♩}=69$	$\text{♩}=68$
33	$\text{♩}=96$	$\text{♩}=76$	$\text{♩}=96$
34	$\text{♩}=70$	$\text{♩}=56$	$\text{♩}=102$
36	$\text{♩}=73$	$\text{♩}=\text{Rubato}$	$\text{♩}=61$
39	$\text{♩}=70$	$\text{♩}=86$	$\text{♩}=67 \rightarrow \text{accel.}$
42	$\text{♩}=73$	$\text{♩}=84$	$\text{♩}=74 \rightarrow \text{accel.}$
44	$\text{♩}=73$	$\text{♩}=82$	$\text{♩}=88$
Trzecia część: takty 25–45			
			
Gautier Capuçon (2019) Czas gry: 1 min 24 s			



Segment ten obejmuje pierwszą połowę trzeciej części: trzy pojedyncze fragmenty A, B i A1. Mierzając czas wykonania i obserwując zakres dynamiki, możemy zrozumieć w bardziej szczegółowy sposób proces tworzenia różnych obrazów muzycznych w utworze.

Z wykresu przedstawiającego czas i prędkość wykonania Capuçon wynika, że grał on ten fragment przez 1 minutę i 24 sekundy, z umiarkowaną i równą prędkością, ze stabilnym rytmem. Wskaźnik fluktuacji tempa w tym fragmencie był stosunkowo niewielki (tempo metronomiczne: $\text{♩}=62\text{--}92$), od taktu 34. tempo było względnie stabilne. Na podstawie kształtu fali można zauważyć, że jego dynamika była stosunkowo łagodna. Zmiany w amplitudzie nie są znaczące, a fluktuacja jest stosunkowo stabilna, co wskazuje, że muzyk podczas wykonania dokonuje niewielkich zmian dynamicznych, koncentrując się na utrzymaniu zrównoważonej jakości dźwięku. Ze względu na stosunkowo niewielkie zmiany dynamiczne, obraz

muzyczny wydaje się być łagodny i elegancki, dając słuchaczom poczucie spokoju i opanowania.

Czas gry Maisky'ego jest stosunkowo podobny do wersji Capuçon. Jeśli chodzi o szybkość, tabela pokazuje, że tempo Maisky'ego jest bardzo zróżnicowane (tempo metronomiczne: $J=56-104$). Na wykresach fal można zaobserwować dużo punktów ekstremalnych, a ta cecha amplitudy wiąże się z silnym skonstrastowaniem dynamicznym: dźwięk jest pełen napięcia i pasji, a kontrasty cały czas wyeksponowane. W swojej interpretacji Maisky koncentruje się na szerokim zakresie zmian dynamicznych, ukazując silne kontrasty emocjonalne. Widoczny na wykresie kształt fali odzwierciedla namiętny i dramatyczny styl gry Maisky'ego, z bardziej ekstrawertyczną i intensywną ekspresją w porównaniu do pozostałych muzyków.

Czas wykonania Yo-Yo My, wynoszący 1 minutę 17 sekund jest krótszy od pozostałych analizowanych interpretacji, co sprawia, że jego interpretacja jest niezwykle płynna. Tempo metronomiczne waha się tutaj od: $J=61$ do $J=110$, co pokazuje dużą swobodę i zróżnicowanie wewnątrz jego interpretacji. W przeciwieństwie do pełnego swobody wykonania Maisky'ego, Yo-Yo Ma kładzie większy nacisk na stopniowe przyspieszanie, przez co jego wersja staje się lekka, zrelaksowana i zwarta. Dynamika w tej interpretacji jest stosunkowo zrównoważona, ale wykres fal nadal wykazuje pewną zmienność, co świadczy o chęci wyrazistego podkreślenia przez wykonawcę struktury kompozycyjnej tego fragmentu i jego rytmiki.

Wykresy fali są wykorzystywane jako narzędzie analityczne, które pomagają nam uzyskać głębsze zrozumienie dzieła muzycznego i kunsztu danego wykonawcy. Poszczególne zmiany tempa widoczne na wykresie ujawniają różne strategie każdego muzyka w posługiwaniu się tempem, co wpływa na ogólną prezentację muzyczną i wrażenia słuchowe. Powściągliwa stabilność Capuçon, dzikość i szorstkość Maisky'ego oraz poczucie energii i lekkości Yo-Yo My są pośrednio odzwierciedlone na wykresie przebiegu fali, pomagając badaczom lepiej zrozumieć unikalną ekspresję emocjonalną interpretacji muzycznej każdego z wykonawców.

Rozdział 3. Interpretacje *Sonaty A-dur* Césara Francka i *Koncertu e-moll op.85* Edwarda Elgara – Wielopłaszczyznowe badanie różnych wykonń

3.1 Zastosowanie techniki *vibrato* w różnych sytuacjach

3.1.1 Rola techniki *vibrato*

Technika *vibrato* to jedna z nielicznych technik wykonawczych, które na ogół nie są precyzyjnie określone w zapisie nutowym. Mimo to jej stosowanie znacząco wpływa na dźwięk i jego jakość. Technika *vibrato* polega na wahadłowym ruchu palców lewej ręki na podstrunnicy, co prowadzi do subtelnych zmian wysokości dźwięku. Te niewielkie wahania powodują zmiany w częstotliwości i amplitudzie fali dźwiękowej, co pomaga rozszerzyć pasmo alikwotyczne dźwięku, zwiększyć jego nośność i nadać mu śpiewny charakter. Oznacza to, że w wykonawstwie muzycznym technika *vibrato* nie stanowi jedynie zagadnienia technicznego, lecz pełni rolę środka ekspresji artystycznej będąc nośnikiem emocjonalnej interakcji pomiędzy wykonawcą a dziełem muzycznym. Poprzez zastosowanie *vibrato* muzyk może w pełni oddać emocjonalny wyraz utworu oraz zaprezentować swój własny styl.

Podstawowy ruch wibracji polega na utrzymaniu palca w stałej pozycji na podstrunnicy przy równoczesnym waniu dłoni i przedramienia, co powoduje niewielkie przesuwanie się opuszki palca w górę i w dół. Ten ruch prowadzi do drobnych zmian wysokości dźwięku, które tworzą efekt zbliżony do wokalnego *vibrato*. Zgodnie z teorią fal dźwiękowych, kiedy częstotliwość dźwięku ulega zmianie, ton podstawowy i jego składowe harmoniczne tworzą nową falę. To sprawia, że dźwięk staje się pełniejszy i bardziej wielowymiarowy⁶⁰. Wahania częstotliwości wywołane przez *vibrato* skutkują cyklicznymi drganiami fali dźwiękowej, które można obserwować w analizie widma akustycznego jako dynamiczne fluktuacje tonu podstawowego i alikwotów. Amplituda i prędkość tych wahań mają bezpośredni wpływ na naturę i barwę dźwięku. Na przykład szybkie *vibrato* nadaje dźwiękowi bardziej napięte i jasne brzmienie, podczas gdy wolniejsze *vibrato* skutkuje cieplejszym i głębszym tonem.⁶¹ Tim Janof zauważa:

⁶⁰ Yoni Draiblate, *The history, evolution, and pedagogy of cello vibrato*, praca dyplomowa Temple University z roku 2019 (praca niepublikowana).

⁶¹ Yang Lu, *A Comprehensive Guide for Learning Cello Vibrato*, praca doktorancka University of Washington z roku 2020 (praca niepublikowana). str. 34-35.

Szybkość i szerokość vibrata powinny różnić się zarówno ze względów technicznych, jak i muzycznych. *Vibrato* na dolnych strunach powinno być wolniejsze i szersze niż na górnych. Wolne i szerokie *vibrato* brzmi zabawnie w górnym zakresie. Szybkie i wąskie *vibrato* w dolnym zakresie jest ledwo słyszalne. *Vibrato* powinno być szersze i szybsze im głośniej grasz. Ponadto, z muzycznego punktu widzenia, *vibrato* powinno zmieniać się w zależności od kontekstu muzycznego, aby uniknąć monotonii⁶².

Podczas wykonywania *vibrata* pozycja dźwięku jest dość niestabilna, jednak doświadczony muzyk, który posiada kontrolę nad dźwiękiem, jest w stanie utrzymać wahania wysokości na odpowiednim poziomie – dzięki temu słuchacz odbierać będzie ją jako stabilną. Profesjonalni muzycy potrafią w umiejętny sposób dostosowywać amplitudę i prędkość *vibrata*, gdy w trakcie wykonywania utworu wysokość dźwięku zaczyna zbyt odchodzić od zamierzonej. Tego typu zdolność wymaga zaawansowanych umiejętności technicznych i wyczulonego słuchu. Opanowanie techniki *vibrato* i jej zastosowanie wymaga długotrwałej praktyki oraz dogłębnego zrozumienia muzyki – dzięki tym aspektom jesteśmy w stanie precyzyjnie kontrolować szybkość i zakres *vibrata*, zapewniając jednocześnie bogatą barwę dźwięku i artystyczną ekspresję.

3.1.2 Zastosowanie techniki *vibrato* w powolnych fragmentach utworów

Jeśli zależy nam na wykreowaniu głębokiego, ciężkiego muzycznego wyrazu w wolniejszej części utworu, to zastosowanie *vibrata* o większym zakresie może wzmocnić napięcie emocjonalne. Zazwyczaj *vibrato* o większym zakresie wywołuje szersze wahania częstotliwości, co z kolei zwiększa udział składowych harmonicznym w dźwięku, a one, nakładając się na ton podstawowy, sprawiają, że całe brzmienie staje się pełniejsze i bardziej złożone. Większy zakres *vibrata* może przekazywać intensywniejsze emocje, takie jak smutek, namiętność lub tęsknota. W trakcie gry, poprzez kontrolowanie zakresu i prędkości *vibrata*, wykonawca może precyzyjnie kształtować emocjonalne treści poszczególnych dźwięków. Na przykład, wolne i szerokie *vibrato* może oddać głęboki smutek, podczas gdy *vibrato* szybkie i napięte wyrazi uczucie ekscytacji lub niepokoju. To emocjonalne różnicowanie wywołane przez wahające się dźwięki jest zbliżone do uczuciowości *vibrata* głosu

⁶² Tim Janof, *Playing Vibrato on the Cello*, artykuł z portalu „cello.org”, <https://cello.org/cnc/tim28.htm> [dostęp: 25.05.2025].

ludzkiego: wokalista za pomocą kontrolowania częstotliwości i amplitudy drgań strun głosowych jest w stanie przekazać różnorodne emocje.

Zjawisko to można omówić na podstawie taktów 27–32 I części *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara (przykład 3-1) – fragment ów zawiera czwarte powtórzenie tematu głównego w części A. Zgodnie z zapisem nutowym określenie *sostenuto* sugeruje, że w tym fragmencie *vibrato* powinno być stosowane bez żadnych przerw, które mogłyby wynikać z potrzeby zmiany pozycji, aby można było uzyskać leiste, ściśle legato między poszczególnymi dźwiękami. W takcie 32. pojawia się wznoszący pochód gęstych i pełnych napięcia szesnastek. Ze względu na wysoką pozycję i konieczność szybkich zmian pozycji szerokie i mocne *vibrato* może nie tylko maskować ewentualne problemy intonacyjne, ale również lepiej oddać napięcie w utworze. Wraz ze wzrostem wysokości dźwięku konieczne jest przyspieszenie i stopniowe zawężanie *vibrata*, aby pomimo malejącej długości drgającej struny zachować odpowiednie brzmienie. Zabieg ten jednak przy okazji zwiększa napięcie muzyczne i prowadzi melodię do punktu kulminacyjnego.

Przykład 3-1

The musical score for Example 3-1 consists of two systems of staves. The first system covers measures 25 to 31, and the second system covers measures 30 to 32. The key signature is E minor (one sharp). The time signature is 4/4. The cello part (top staff) begins with a crescendo (cresc.) and a fortissimo (ff) sostenuto section, marked with a vibrato symbol. The piano accompaniment (bottom staff) also features a crescendo and a fortissimo (f) section. The score includes various musical markings such as 'cresc.', 'ff', 'sostenuto', 'sf', 'poco allarg.', 'a tempo', 'colla parte', and 'Ped.' with asterisks. The measures are numbered 25, 30, and 32.

3.1.3 Zastosowanie techniki *vibrato* w szybkich ustępach utworów

We fragmentach wymagających szybkiego ruchu lewej ręki zazwyczaj należy położyć nacisk na klarowność i precyzję dźwięków. Oznacza to, że technika *vibrato* powinna być stosowana przede wszystkim w celu wzmocnienia barwy dźwięku i wyrażenia emocji nie wpływając przy tym negatywnie na intonację ani dokładność dźwięków. Zbyt szybkie lub zbyt wolne *vibrato* może prowadzić do nadmiernych wahań wysokości dźwięków lub do rozmycia artykulacji. W związku z tym zakres *vibrata* powinien być odpowiednio wyważony. Należy dostosować częstotliwość i prędkość *vibrata* do ogólnego tempa wykonania.

Na przykładzie tematu II części *Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur* Césara Francka (przykład 3-2) widać, że temat jest w całości wykonywany na strunie A i stopniowo pnie się w górę rejestru wiolonczeli. Cały fragment melodyczny zbudowany jest na synkopach, co prowadzi do zaniku akcentów na mocnych częściach taktu wywołując uczucie niepokoju, które narasta wraz z przesuwaniem się w wyższe pozycje. W związku z tym technika *vibrato* w tym fragmencie musi być dobrana w taki sposób, aby zapewnić właściwe podkreślenie każdego początkowego dźwięku w takcie oraz uwypuklenie akcentów zaznaczonych przez kompozytora, przy jednoczesnym zachowaniu nasycenia siłą i emocją każdego dźwięku frazy. Jednocześnie technika gry smyczkiem musi współgrać z techniką *vibrato* – niezależnie od tego, czy zwiększymy nacisk smyczka, czy dostosujemy jego prędkość, każda zmiana powinna wynikać z dążenia wykonawcy do osiągnięcia pożądanej barwy dźwięku.

Przykład 3-2

13

piu forte

J. 2631 II

This musical system shows measures 13 to 15. The treble clef staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The dynamic marking *piu forte* is placed above the treble staff in measure 14.

10

16

cresc.

19

sempre f

sempre f

22

meno

This section contains measures 16 through 22. Measures 16-18 show a continuation of the melodic and rhythmic patterns with a *cresc.* marking. Measures 19-21 are marked *sempre f*. Measure 22 begins with a *meno* marking, indicating a decrease in volume. The notation includes various note values and rests across both staves.

3.2 Wpływ koordynacji pracy smyczka i strun na barwę dźwięku

3.2.1 Koordynacja pracy smyczka i strun

Podczas gry na instrumentach smyczkowych niezmiernie istotna jest precyzja w koordynacji pracy smyczka i strun. Zapewnia to dokładność gry, a także pomaga zredukować zbędne szумы oraz występowanie błędów technicznych. Nadmierny lub zbyt mały nacisk smyczka, nierównomierna jego szybkość czy niewłaściwe miejsce stykania się smyczka ze strunami mogą prowadzić do powstania dźwięku niestabilnego o gorszej jakości.

3.2.1.1 Definicja prędkości smyczka, nacisku i miejsca kontaktu smyczka ze strunami

W praktyce zmiany prędkości smyczka mogą być używane do wyrażania dynamicznych zmian w muzyce – gdy poruszamy nim dynamicznie, możemy nadać dźwiękowi bardziej energiczny charakter oraz przestrzenną, bogatą w alikwoty barwę. Podczas wykonywania intensywnych fragmentów stosowanie większej prędkości smyczka i mocniejszego nacisku pozwala wzmocnić siłę gestu muzycznego. Z kolei mniejsza prędkość smyczka pozwala uzyskać dźwięk bardziej stonowany i głęboki. W partiach lirycznych mniejsza prędkość połączona z niewielkim naciskiem często podkreśla miękką i ciepłą barwę dźwięku. Co ciekawe, przy wykonywaniu szybkich figuracji wskazane jest raczej ograniczenie ilości smyczka - taki zabieg gwarantuje nam większą czytelność wirtuozowskich przebiegów.

Nacisk smyczka odnosi się do siły z jaką smyczek opiera się na strunach. Duży nacisk może zwiększyć siłę dźwięku, nadając mu większą przenikliwość. Jednakże należy pamiętać, że zbyt duży nacisk może sprawić, że nie uda się w pełni pobudzić wibracji instrumentu, co w efekcie skutkować może zduszonym i szorstkim brzmieniem. Z kolei mniejszy nacisk smyczka może pomóc wydobyć delikatną, czułą barwę. Jednak i tu przesada nie jest wskazana - jeśli kontakt smyczka ze struną będzie zbyt niepewny, dźwięk może stać się słaby i nieczytelny.

Miejsce kontaktu smyczka ze strunami to punkt, w którym smyczek dotyka strun. Poprzez dostosowanie tego punktu muzyk może precyzyjnie kontrolować zmiany w barwie dźwięku oraz wpływać na jego natężenie⁶³. Na przykład

⁶³ Li Zhe, *Wpływ technik gry na wiolonczeli na barwę dźwięku – analiza wpływu punktu kontaktu ze struną, nacisku smyczka i jego prędkości* (chin. *Datiqin yanzou fangfa dui yinse de yingxiang – dui chuxian dian, gong ya, gong su de yingxiang fangfa fenxi*), praca magisterska Akademii Muzycznej w Tianjinie z roku 2009 (praca niepublikowana), s. 11.

smyczkowanie jak najbliżej podstawka generuje jaśniejszą i ostrzejszą barwę, podczas gdy gra w rejonie podstrunnicy zapewnia dźwięk bardziej miękki i zaokrąglony.

3.2.1.2 Wpływ wzajemnej interakcji prędkości smyczka, nacisku i miejsca kontaktu smyczka ze strunami.

Zgodnie z analizą eksperymentalną przeprowadzoną przez Li Zhe, przy jednakowo dużym nacisku smyczka uzyskuje się barwę dźwięku A przy prędkości smyczka wynoszącej 60 cm na sekundę, natomiast barwę dźwięku B – przy prędkości 10 cm na sekundę. W porównaniu tych dwóch barw dźwięk A wydaje się gładki i pełny w alikwoty, podczas gdy dźwięk B brzmi szorstko i sucho. Gdy nacisk smyczka jest niski, barwa dźwięku A1 powstaje przy prędkości 60 cm na sekundę, a barwa B1 – przy prędkości 10 cm na sekundę. W tym przypadku dźwięk A1 jest bardziej ulotny, a jego jakość znacznie słabsza⁶⁴. Zatem jak twierdzi Li Zhe: „zgodnie z zasadą równowagi sił, prędkość smyczka i jego nacisk muszą pozostawać w odpowiednio wyważonej proporcji – im większy nacisk smyczka, tym większa powinna być prędkość, a im mniejszy nacisk tym wolniej należy smyczkować”⁶⁵. Jednocześnie, barwa dźwięku wynikająca z nacisku i prędkości smyczka nieodłącznie wiąże się z wyborem konkretnego miejsca zetknięcia się smyczka ze strunami. Jeśli smyczek znajduje się bliżej podstawki zbyt mały nacisk utrudnia wydobywanie odpowiedniego dźwięku; natomiast bliżej gryfu nacisk należy maksymalnie zmniejszyć. Dlatego w grze należy dążyć do zachowania równowagi między tymi trzema elementami – prędkością, naciskiem i punktem kontaktu – aby skutecznie kontrolować i osiągać pożądaną barwę dźwięku.

3.2.2 Wpływ różnic w koordynacji smyczka i strun na kreowanie muzycznej narracji

W grze na wiolonczeli zmiana prędkości smyczka, jego nacisku oraz miejsca kontaktu ze struną może znacząco zmienić składowe harmoniczne wydobywanego dźwięku. Szybkie smyczkowanie i duży nacisk wzmacniają wysokie częstotliwości w dźwięku, podczas gdy wolniejszy ruch i mniejszy nacisk eksponują niższe częstotliwości. Te różnice w technice prowadzą do odmiennych doświadczeń słuchowych: szybka i mocna gra smyczkiem sprawia, że dźwięk jest jaśniejszy i

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

bardziej przenikliwy, natomiast wolniejsza i delikatniejsza: nadaje barwie ciepło i pewną miękkość.

Na przykładzie taktów 14–15 II części *Sonaty na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian A-dur* Césara Francka (która utrzymana jest w tempie *Allegro*) można zauważyć, że wiolonczelista zwykle musi utrzymać szybkie i równomierne tempo smyczka, aby zapewnić klarowność dźwięków, jednocześnie dostosowując nacisk smyczka do wzmocnienia siły poszczególnych dźwięków. Z analizy tabeli dynamiki dla tego fragmentu (tabela 2-6) wynika, że zakres dynamiczny oraz przebieg ADSR (ang. *Attack, Decay, Sustain, Release*⁶⁶) wykonania Mischy Maisky'ego znacznie różnią się od wykonań pozostałych dwóch muzyków. Na podstawie analizy nagrania audio i wideo widzimy, że punkt kontaktu smyczka Mischy Maisky'ego był blisko podstawka, wiolonczelista zastosował też silny nacisk i szybki ruch smyczka. Operował także z reguły dolną połową smyczka, chcąc uzyskać większe oparcie smyczka na strunie.

Z analizy wykresu fal dźwiękowych ADSR wynika, że wskaźnik *attack* (czas narastania amplitudy od zera do poziomu maksymalnego) w wykonaniu Maisky'ego jest bardziej wyrazisty. To sugeruje, że użył on większego nacisku i szybszego smyczkowania na początku dźwięku, co wywołało efekt intensywnego akcentu. Można również zwrócić uwagę na parametr *decay* (czas opadania amplitudy od poziomu maksymalnego do poziomu podtrzymania). Odzwierciedla on zdolność wykonawcy do szybkiej regulacji nacisku smyczka w celu kontrolowania głośności dźwięku. Natomiast *sustain* (poziom podtrzymania dźwięku) charakteryzuje się większymi zmianami amplitudy, co świadczy o bardziej dynamicznym zastosowaniu nacisku i prędkości smyczka w trakcie gry. Z kolei parametr *release* (wybrzmiewanie końcowe) wskazuje w tym wykonaniu na zdecydowane zakończenie dźwięku poprzez kontrolowane zmniejszenie prędkości i nacisku smyczka.

W porównaniu do tego, wykresy fal dźwiękowych ADSR w wykonaniu Gautiera Capuçon'a i Yo-Yo My były bardziej łagodne i płynne. Dlatego właśnie ich interpretacje tego fragmentu wydają się w odbiorze muzycznym znacznie bardziej stonowane.

⁶⁶ ADSR (*Attack, Decay, Sustain, Release*) – czyli cztery etapy obwiedni dźwięku, które można obserwować na wykresie falowym. Te cztery fazy opisują zmiany dźwięku w czasie i stanowią istotne narzędzie w analizie oraz syntezie dźwięku.

3.3 Kwestia nietożsamości między percepcją muzyki, reinterpretacją wykonawcy a pierwotnym obiektem estetycznym

W estetyce muzycznej tzw. obiekt estetyczny zazwyczaj definiowany jest jako ontologiczna istota dzieła muzycznego, natomiast doświadczenie estetyczne to subiektywne percypowanie muzyki przez słuchacza. Podczas odbioru dzieła przez słuchacza, jak i podczas procesu twórczego drugiego stopnia (jak z całą pewnością można określić proces interpretacji) zachodzącego w trakcie wykonania często następuje pojawienie się nietożsamości pomiędzy nowo powstałą wersją bytu, a tą pierwotną, jaką jest koncepcja kompozytora. Ta niejednorodność stanowi jeden z kluczowych tematów rozważań w estetyce muzyki.

Koncepcja nietożsamości w estetyce muzyki oznacza, że podczas tworzenia, wykonywania i odbierania przez słuchaczy, sens i doświadczenie związane z dziełem muzycznym nie są stałe, ale wykazują różnorodność w zależności od czynników takich jak historia, kultura, otoczenie społeczne itp. Koncepcja ta podkreśla, że sens muzyki nie jest jednoznaczny ani absolutny, lecz ma charakter otwarty i wielowartościowy. Niemiecki badacz muzyki Theodor W. Adorno omawiał nietożsamość w sztuce w swoim dziele pt. *Teoria estetyczna* podkreślając, że muzyka powinna być otwarta i różnorodna⁶⁷.

We wcześniejszych rozdziałach szczegółowo przeanalizowano strukturę muzyczną oraz zamierzenia kompozytorskie zawarte w *Konercie wiolonczelowym e-moll* Edwarda Elgara i *Sonacie na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian A-dur* Césara Francka. Autorka przeanalizowała wybrane kanoniczne wykonania obu dzieł omawiając różne możliwości interpretacyjne tych samych utworów. Jednakże, analizowane przykłady z pewnością nie wyczerpują wszystkich sposobów odczytania tych kompozycji – istnieje wiele innych potencjalnych interpretacji, które wciąż nie zostały odkryte. Zapis nutowy, choć kompletny, jest jedynie milczącym „obiektem”, którego treść musi zostać urzeczywistniona poprzez wykonanie muzyczne. Prowadzi to do podstawowego pytania z zakresu estetyki wykonawczej: czy wykonanie muzyczne może wiernie oddać pierwotną intencję kompozytora? Innymi słowy, rozważając tę kwestię z perspektywy filozoficznej – czy istnieje nietożsamość między interpretacją wykonawcy a samym dziełem muzycznym? Idąc dalej: czy istnieje

⁶⁷ Theodor W. Adorno (1903-1969), *Aesthetic Theory (Teoria Estetyczna)*, tłum. Christian Lenhardt, Londyn 1984.

nietożsamość między interpretacją wykonawcy a muzycznym doświadczeniem, które kształtuje się w umyśle słuchacza? Odpowiedź brzmi: tak.

Roman Ingarden zwraca uwagę na fakt, że żadna forma opisu tekstowego nie jest w stanie w stu procentach oddać subiektywnych odczuć⁶⁸. Dlatego właśnie, niezależnie od tego, jak szczegółowo kompozytor przekazuje informacje za pomocą terminów muzycznych i symboli w partyturze, zapis muzyczny nigdy nie będzie w stanie przekazać wszystkich szczegółów. W większości przypadków dzieła muzyczne nie zawierają precyzyjnie wyszczególnionych zasad. Tak jak na przykład w przypadku oznaczeń dynamiki – nawet jeśli będą one precyzyjnie określone brak konkretnego wskazania wartości głośności w decybelach powoduje, że kształtowanie różnic w dynamice zależy od subiektywnego rozumienia zawartych w nutach określeń. Dlatego Ingarden uważa, że partytura jest jedynie pewnym schematem, który określa ramy i zasady wykonania. Ustala tylko kilka elementów dźwiękowych (jak wysokość, rytm, tempo), podczas gdy inne elementy (zwłaszcza te związane z pozadźwiękową intencją muzyczną) pozostają nieokreślone, a tym samym mają być poddane interpretacji. Wszystkie niepewności mogą zostać rozwiane dopiero dzięki rzeczywistemu wykonaniu dzieła przez muzyka⁶⁹.

Dzieło sztuki, zanim zostanie zaprezentowane publiczności jest jedynie „obiektem”, wystawionym eksponatem, lecz jeszcze nie obiektem estetycznym. W przypadku sztuki performatywnej, która wymaga jakiegoś konkretnego działania, dopiero interwencja fizyczna wykonawcy umożliwia pojawienie się doświadczenia estetycznego. Muzyczne doświadczenie estetyczne obejmuje wiele aspektów, w tym percepcję, emocje, poznanie i komunikację. Fizyczne działania muzyka i jego idee artystyczne odgrywają kluczową rolę w muzycznej interpretacji. Różni wykonawcy mogą ukazać wiele możliwych interpretacji tego samego dzieła – to sprawia, że muzyka jest tak fascynującym rodzajem sztuki. Doświadczenie estetyczne muzyki zależy nie tylko od percepcji dźwięków przez słuchacza, ale także od całościowego zrozumienia dzieła oraz reakcji emocjonalnej na nie. Dlatego właśnie sztuka, która powstaje dzięki wykonawcy nie jest tożsama z sztuką autorstwa kompozytora, a stanowi reinterpretację zamierzeń twórcy. Co więcej, w procesie wykonywania

⁶⁸ Roman Ingarden (1893–1970) – polski muzykolog i filozof. Urodził się w Polsce, a na początku studiował filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. W 1912 roku wyjechał na studia do Niemiec, gdzie kształcił się na Uniwersytecie w Getyndze oraz na Uniwersytecie we Fryburgu. Tam był uczniem Edmunda Husserla, twórcy fenomenologii. Jego najważniejszym dziełem jest *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*.

⁶⁹ Roman Ingarden: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (chin. *Yinyue zuopin ji qi tongyixing wenti*), cytowane za: Yu Runyang, *Wprowadzenie do współczesnej filozofii muzyki zachodniej* (chin. *Xiandai xifang yinyue zhexue daolun*), Changsha 2000, s. 138.

danego dzieła przez różnych wykonawców ta sama kompozycja stawia przed nami wielość interpretacyjnych możliwości.

Wracając do wykonania dwóch omawianych utworów, poza wcześniejszymi porównaniami różnych interpretacji wykonawczych oraz osobistymi refleksjami autorki na temat wpływu odmiennych technik interpretacyjnych, należy zauważyć, że stosując się do zaleceń partytury wykonawca może uwypuklić swoją grą różne aspekty i elementy dzieła. W oparciu o te różnice, ale wciąż zachowując wierność zapisowi nutowemu, muzycy mogą wprowadzać indywidualne interpretacje, które będą zgodne z ich własną artystyczną wizją i stylem. Nada to wykonaniu wyjątkowy charakter i głębię. Różnorodność wynika z faktu, że wykonanie dzieła muzycznego to w swojej istocie proces, w którym artysta adaptując język muzyczny kompozytora wyraża swoje emocje, myśli i osobowość.

Rozdział 4. Wpływ kontekstu i otoczenia na interpretację utworu muzycznego podczas wykonania

4.1 Wpływ różnic w otoczeniu na stan psychiczny wykonawcy

Stan psychiczny wykonawcy oraz odczuwana przez niego presja może znacznie różnić się w zależności od tego w jakim miejscu występuje. Muzycy na ogół występują w trzech różnych miejscach: studiu nagraniowym, sali prób i sali koncertowej. Akustyka oraz warunki obecne w tych przestrzeniach mogą wywierać różny wpływ na stan psychiczny muzyków.

4.1.1 Studio nagraniowe

Studio nagraniowe można uznać za dość wysoko kontrolowane środowisko, zaprojektowane w celu uzyskania jak najlepszej, najczystszej jakości nagrywanego dźwięku. Ze względu na oczekiwane właściwości akustyczne wyposażenie studia obejmuje panele dźwiękochłonne i materiały izolacyjne, które mają na celu zredukować hałas zewnętrzny oraz wewnętrzne echo. Warunki akustyczne w studiu zazwyczaj charakteryzują się niskim poziomem szumu tła oraz krótkim czasem pogłosu. Pierwszy z tych wskaźników uzyskuje się dzięki zastosowaniu materiałów dźwiękochłonnych i izolacyjnych. Drugi wynosi zwykle od 0,3 do 0,5 sekundy – zapewnia to klarowność i precyzję dźwięku umożliwiając dokładne uchwycenie każdego szczegółu i minimalizując wpływ pogłosu na jakość dźwięku. Krótki czas pogłosu oraz czystość dźwięku w studiu pomagają w nagrywaniu szczegółów, ale mogą również wywoływać u wykonawcy napięcie psychiczne. Co prawda, dobrze kontrolowane środowisko studia nagraniowego może pomóc muzykowi lepiej się skoncentrować, ale jednocześnie może też wywoływać pewne negatywne skutki psychologiczne. Na przykład podczas gry w studiu nagraniowym, wszystkie niedoskonałości i błędy będą precyzyjnie uchwycone przez sprzęt nagrywający. Ponadto, studio nagraniowe wypełnione materiałami dźwiękochłonnymi sprawia, że dźwięk docierający do wykonawcy jest wyjątkowo „suchy”, co dodatkowo zwiększa presję na wykonawcy i może skutkować spadkiem satysfakcji z procesu kreowania dźwięku. Ponadto, w takim środowisku, wykonawca nie otrzymuje natychmiastowej informacji zwrotnej od publiczności – co może prowadzić do poczucia samotności i

zmniejszenia zakresu możliwej improwizacji.

4.1.2 Sala prób

Sala prób zazwyczaj ma zazwyczaj znacznie ograniczoną powierzchnię, a czas pogłosu w takim pomieszczeniu jest umiarkowany i wynosi zazwyczaj od 0,5 do 1 sekundy. To wystarcza, aby muzyk mógł usłyszeć, jak zmienia się barwa dźwięku bez doświadczania nadmiernego echa. Ponadto, ze względu na niewielkie rozmiary pomieszczenia ograniczone są odbicia dźwięku dzięki czemu brzmienie staje się bardziej bezpośrednie. Sala prób zazwyczaj służy do ćwiczenia indywidualnych technik gry na instrumencie muzycznym lub do prób w małych składach kameralnych. Umiarkowany czas pogłosu w sali prób sprawia, że muzyk czuje się komfortowo. Ponadto, jest to znajome środowisko, w którym przebywa on codziennie, co również redukuje stres. Tym niemniej akustyka sali prób znacznie różni się od warunków w dużych salach koncertowych. Jeśli muzyk ogranicza się do ćwiczeń w tak małym pomieszczeniu, może nie być wystarczająco czuły na kontrolę barwy dźwięku poprzez operowanie smyczkiem, jako że w tak małej przestrzeni łatwiej osiągnąć wysoki poziom dynamiczny dźwięku. W efekcie, przy przejściu do dużej sali koncertowej o długim czasie pogłosu wykonawca może potrzebować czasu na adaptację. Konieczność przystosowania się do nowego środowiska akustycznego może wywołać dodatkowy stres i dyskomfort psychiczny.

4.1.3. Sala koncertowa

Sala koncertowa to przestrzeń zaprojektowana z myślą o występach na dużą skalę, której złożona akustyka ma na celu zapewnić jak najlepsze wrażenia słuchowe u publiczności. Czas pogłosu wynosi tam zazwyczaj od 1,7 do 2,3 sekundy, co zapewnia bogactwo i trwałość dźwięku, a co za tym idzie ciepłą i pełną barwę. Tego typu akustyka ma dobry wpływ na doświadczenie percepcyjne publiczności: dzieje się tak z powodu pogłębionej barwy dźwięku i zwiększonego rezonansu. Dla muzyków przyzwyczajonych do stosunkowo „suchego” środowiska akustycznego w sali prób, dłuższy czas pogłosu w sali koncertowej może stanowić pewne wyzwanie. Podczas gry w sali koncertowej, efekt wzrostu głośności spowodowany wysokimi wartościami G^{70} pozytywnie wpływa na odczucie wysiłku w trakcie u wykonawców. Czują, że

⁷⁰ Siła dźwięku G odnosi się do zwiększonego poziomu dźwięku osiągniętego dzięki akustycznemu projektowi sali koncertowej, zwykle wyrażanego w decybelach (dB). Wyższa wartość G wskazuje, że sala skutecznie wzmacnia

dźwięk jest silniejszy i ma większą siłę ekspresji, co zwiększa ich pewność siebie i zmniejsza zużycie sił fizycznych, zachęca do lekkiego, bezwysiłkowego grania. Jednakże wysoka przejrzystość akustyczna sali koncertowej zwiększa obciążenie poznawcze wykonawców. Aby poprawić przejrzystość nut, wykonawcy muszą odpowiednio dostosować swoją technikę gry. To wymaga wysokiej koncentracji i skutecznego adaptowania się do nowej sytuacji. W przypadku skomplikowanych lub długich wykonań prowadzić może to do zmęczenia psychicznego. Jednocześnie podczas wykonania w dużych salach koncertowych, lęk sceniczny, nieznane środowisko akustyczne i obecność publiczności znacznie zwiększają poziom napięcia. Chociaż sala koncertowa jest idealnym miejscem na wykonywanie muzyki, napięcia związane z grą nie powinny być lekceważone. Zrównoważenie precyzji technicznej z ekspresją emocjonalną wymaga bogatego doświadczenia i rozwiniętych zdolności adaptacyjnych.

Podsumowując, różne miejsca wywierają znaczący wpływ na stan psychiczny muzyków oraz poziom ich stresu. Ścisłe kontrolowane warunki w studiu nagraniowym zwiększają presję techniczną, sala prób zapewnia dobrą atmosferę do ćwiczeń, podczas gdy sala koncertowa z jej akustyką oraz obecnością publiczności zwiększa zarówno emocjonalne zaangażowanie, jak i stres. Zrozumienie wpływu tych środowisk na muzyków może przyczynić się do podniesienia jakości wykonań oraz poprawy systemu wsparcia zdrowia psychicznego wykonawców.

4.2 Różnice między poszczególnymi interpretacjami wybranych utworów z perspektywy psychologii muzyki

4.2.1 Przyczyny różnic w interpretacji wykonawczej

4.2.1.1 Zrozumienie formy utworu

Według poglądów Li Xiaonuo dotyczących psychologii wykonania muzycznego strukturę muzyki możemy porównać do języka, a rozwój fraz muzycznych i ich różnorodna forma często odpowiadają oddechowi czy zmianom emocji. Zdaniem badacza „granice fraz i poszczególnych zwrotów muzycznych powinny być traktowane podobnie jak w języku – często towarzyszą im wydłużenie lub skrócenie konkludujących dźwięków albo pojawienie się opóźnień. Co więcej,

dźwięk, sprawiając, że jest on pełniejszy i mocniejszy zarówno dla wykonawców, jak i słuchaczy. Cecha ta jest osiągana poprzez odbicie i rozproszenie fal dźwiękowych. Leo L. Beranek, *Concert hall acoustics: Recent findings*, „The Journal of the Acoustical Society of America”, 2016.

zmiany w czasie trwania dźwięków często idą w parze ze zmianami dynamiki, co podkreśla całą strukturę muzyczną”⁷¹. Dlatego warunkiem dobrej interpretacji danego dzieła jest zrozumienie ram kompozycji, intencji twórczej kompozytora, znaczenia muzycznych gestów. Różnice w podejściu do interpretacji zazwyczaj wynikają z odmiennego rozumienia przez wykonawców wewnętrznej dynamiki i struktury muzycznej.

4.2.1.2 Zrozumienie treści utworu

Różnice w rozumieniu treści dzieła muzycznego przez wykonawców mogą wywołać zróżnicowane reakcje psychiczne podczas ich gry, co w rezultacie wpłynąć może na powstawanie odmiennych interpretacji. Wykonanie muzyczne jest ściśle powiązane z doświadczeniem życiowym artysty. Proces tworzenia muzyki w danym okresie życia jest unikalny i charakterystyczny dla aktualnych warunków – wzajemnych oddziaływań środowiska społecznego i kulturalnego, a także dla osobistych przeżyć twórcy. Kreacja artystyczna zazwyczaj ma swoje źródło w reakcji mózgu na bodźce dźwiękowe, wizualne i dotykowe, lub też w świadomej refleksji twórcy, który używa sumy tych doświadczeń do wyrażania określonych treści. Tak zwana „treść” odnosi się do rzeczywistych sytuacji lub emocji, może być też abstrakcyjnym dźwiękowym lub wizualnym obrazem, który oddziałuje na ludzkie emocje.

W psychologii poznawczej badania nad percepcją muzyki wskazują, że wykonanie muzyczne wpisuje się w obszar tzw. poznania ucieleśnionego będąc procesem angażującym percepcję, pamięć, regulację emocji oraz ruchy ciała. Poznanie nie jest jedynie procesem przetwarzania informacji w mózgu, ale raczej zintegrowanym systemem obejmującym ciało, doświadczenia sensoryczne, działania motoryczne i emocje. Innymi słowy, sposób, w jaki myślimy, rozumiemy i wyrażamy siebie, nie jest wykonywany wyłącznie przez mózg, ale jest realizowany poprzez aktywny udział całego ciała i ludzkiej świadomości. Wykonywanie muzyki to nie tylko kwestia wysiłku umysłowego czy umiejętności technicznych; to holistyczny proces, który angażuje zarówno umysł, jak i ciało. Jednoczesne zaangażowanie percepcji, pamięci, regulacji emocjonalnej i ruchu ciała odzwierciedla istotę poznania ucieleśnionego – dynamiczną interakcję między ciałem a umysłem⁷².

⁷¹ Li Xiaonuo, *Muzyczna...*, op. cit., s. 368.

⁷² Andrew Geeves, John Sutton, *Embodied Cognition, Perception, and Performance in Music*, „Empirical

Podczas wykonania muzycznego kluczową rolę odgrywa pamięć krótkotrwała wykonawcy oraz jego psychiczne oczekiwania. Zgodnie z ustaleniami psychologii poznawczej: „odbiór, przetwarzanie i przechowywanie informacji muzycznych odbywają się w obu płatach skroniowych mózgu. Różne obszary mózgu uczestniczą w procesach percepcji i przetwarzania muzyki (...) Można stwierdzić, że zdolność do emocjonalnej reakcji na muzykę jest wrodzona – obecna już w naszym mózgu”⁷³.

4.2.2 Psychologiczne podobieństwa i różnice w wybranych interpretacjach dwóch utworów

W trzecim rozdziale, przy okazji analizy ukształtowania dynamiki w różnych interpretacjach dzieł Césara Francka, zauważono, że różnice w technikach wykonawczych mogą wynikać z wieku wykonawcy, jego doświadczenia, wykształcenia muzycznego, pochodzenia kulturowego oraz własnego rozumienia utworu. Ponadto, w części 3.3 niniejszej pracy omówiono problem „nietożsamości”, który wyraźnie wskazuje, że przyczyny rozbieżności interpretacyjnych mają wieloaspektowy charakter.

Li Xiaonuo podkreśla, że proces interpretacji w wykonaniu muzycznym jest ściśle związany z osobistym zaangażowaniem emocjonalnym wykonawcy, co stanowi formę „doświadczenia empatii”:

Podczas wykonania, to doświadczenie to przede wszystkim percepcja formy, stylu i emocjonalnej treści dzieła muzycznego. Polega na uchwyceniu kluczowych cech struktury i stylu muzycznego, a również wielowymiarowych właściwości emocjonalnych i uczuć. Poprzez te aspekty, wykonawca tworzy w swojej świadomości muzyczny obraz utworu. Tym samym „doświadczenia empatii” jest warunkiem niezbędnym do wyrażania muzycznych obrazów przez wykonawcę⁷⁴.

Z tego względu różnice w interpretacji wykonawczej są ściśle powiązane z indywidualnymi przeżyciami psychicznymi muzyka. W niniejszej części pracy omówiono wspólne cechy oraz różnice w podejściu psychologicznym na przykładzie różnych wersji wykonania dwóch analizowanych utworów.

Musicology Review” 9 (3-4) 2015, str. 247-253.

⁷³ Ruth E. Schwartz, Friedhelm Schwartz, *Poznanie ucieleśnione* (chin. *Jushen renshi*), tłum. Li Xue, Yu Ping, Pekin 2023, s. 57.

⁷⁴ Li Xiaonuo, *Muzyczna...*, op. cit.

4.2.2.1 *Koncert wiolonczelowy e-moll* Edwarda Elgara

Analizując styl wykonawczy trzech wybitnych wiolonczelistów – Beatrice Harrison, Jacqueline du Pré i Yo-Yo My można dostrzec zarówno wyraźne różnice w ich indywidualnych stylach, jak i pewne wspólne cechy. Dogłębne poznanie ich sylwetek psychologicznych, ścieżki edukacyjnej oraz wpływów kulturowych pozwala lepiej uchwycić wyjątkowość i wspólne aspekty ich podejścia do wykonawstwa muzycznego.

Styl gry Beatrice Harrison charakteryzuje się precyzją, zdyscyplinowaniem i surowością, a jej interpretacje odzwierciedlają wysoki stopień samokontroli oraz szacunek do intencji kompozytora. Każdy szczegół w jej wykonaniu został starannie przemyślany, co świadczy o głębokim zrozumieniu utworu. Z jej gry emanuje serdeczność, optymizm i romantyczna czułość. Beatrice Harrison kierowała się tradycyjnymi zasadami estetyki muzycznej zwracając szczególną uwagę na okrągłość brzmienia (tj. równomierność i płynność dźwięku) oraz wyrazistość emocji. Jej interpretacje miały konwencjonalny charakter, a styl wykonawczy w dużej mierze wynikał z wiernego podążania za wskazówkami samego Edwarda Elgara, co podkreślało jej lojalność wobec pierwotnych intencji kompozytora.

Na podstawie licznych nagrań audio i wideo koncertów Jacqueline du Pré łatwo można stwierdzić, że miała silną potrzebę wyrażania emocji, oraz że dążyła do osiągnięcia doskonałości w swoich wykonaniach. Niewątpliwie wyróżniała ją nieokiełznana swoboda interpretacyjna oraz głębokie zaangażowanie emocjonalne. Styl gry Jacqueline du Pré był przepełniony dramatyzmem i pasją – intensywne kontrasty dynamiczne oraz bogata ekspresja emocjonalna pozwalały jej oddać każdy szczegół muzycznego dzieła z wyjątkową wyrazistością. Jej technika była nienaganna, potrafiła z nadzwyczajną biegłością realizować wirtuozowskie figuracje. Godna podziwu precyzja i kontrola dynamiki w jej grze sprawiają, że całe wykonanie jest pełne dramaturgii, a intensywne emocjonalne wstrząsy pozwalają słuchaczom w pełni odczuwać napięcie zawarte w muzyce.

Z wcześniejszych analiz tempa w pierwszej części utworu wynika, że odczuwalny dla słuchacza ciężar i melancholia w interpretacjach Jacqueline du Pré mogą wynikać z delikatnych spowolnień. Badania nad percepcją muzyki wskazują, że wolniejsze tempo często wiąże się z uczuciem ciężaru i smutku. Ustalono, że wolniejszy puls muzyczny może prowadzić do spowolnienia reakcji fizjologicznych słuchaczy takich jak obniżenie tętna i częstotliwości oddechu, co koreluje z

odczuwaniem smutku⁷⁵. Fragmenty, w których Jacqueline du Pré stosowała spowolnienie tempa często były jednocześnie fragmentami w niższych rejestrach, a ciemniejsze barwy dźwięku dodatkowo wzmacniały uczucie ciężkości. Niższe częstotliwości są zazwyczaj w sferze wyobraźniowej kojarzone z większymi obiektami, co na poziomie psychologicznym jest interpretowane jako coś ciężkiego, masywnego⁷⁶. Taki sposób interpretacji aktywuje układ limbiczny w mózgu, zwłaszcza ciało migdałowate⁷⁷, które identyfikuje niskie i wolne dźwięki jako smutne, utrzymując swoją aktywność i wywołując przez to emocjonalną reakcję. Interpretacja Jacqueline du Pré przewyższa interpretację Beatrice Harrison pod względem wykreowanego napięcia muzycznego. Dzięki intensywności emocji oraz dynamicznym zmianom nadała ona kompozycji tragiczny majestat i ciężar, tworząc wyjątkowo poruszające wrażenia dźwiękowe.

Styl gry Yo-Yo Ma wyróżnia się z kolei subtelnością i płynnością, które wiążą się z takimi cechami psychologicznymi jak otwartość oraz silna potrzeba współpracy z innymi muzykami. Yo-Yo Ma potrafi utrzymać wysoki poziom techniczny, jednocześnie przekazując w swojej grze subtelne emocje zawarte w muzyce. W swoich interpretacjach kładzie duży nacisk na spójność muzyczną i piękno linii melodycznych, co sprawia, że jego wykonania są pełne ciepła i serdeczności.

W swej interpretacji Yo-Yo Ma stosuje wolniejsze tempo oraz łagodną barwę dźwięku, co tworzy atmosferę rozluźnienia i spokoju. Choć pojawia się w niej element melancholii, nie prowadzi on do poczucia ciężkości, budzi raczej wzruszenie i zachwyt. Tego rodzaju subtelne doświadczenia artystyczne często aktywują system dopaminowy i wywołują umiarkowane odczucie szczęścia i przyjemności. W połączeniu z melancholią zawartą w muzyce tworzy to złożone, wielowymiarowe doświadczenie emocjonalne.

4.2.2.2 Sonata A-dur na skrzypce i fortepian Césara Francka

Analizując psychologiczne czynniki wpływające na różnice w muzycznym wizerunku utworów kształtowanym przez Gautiera Capuçon, Mischę Maisky'ego i Yo-Yo Mę, można dostrzec zarówno wspólne wpływy, jak i unikalne motywacje

⁷⁵ Joset A. Etzel, Erica L. Johnsen, Julie Dickerson, Daniel Tranel, Ralph Adolphs, *Cardiovascular and respiratory responses during musical mood induction*, „International Journal of Psychophysiology” 61(1) 2006, str. 57-69.

⁷⁶ Zhang Quan, Zhang Yun-ting, Li Wei, Zhang Jing, *fMRI Study on Amygdala Activation During Emotional Response*, Tianjin 2008, str. 285-286.

⁷⁷ Układ limbiczny, w tym ciało migdałowate (łac. *corpus amygdaloideum*) oraz hipokamp (łac. *hippocampus*), odgrywa kluczową rolę w przetwarzaniu emocji i pamięci.

psychiczne każdego z nich.

Styl gry Gautiera Capuçon, jak wcześniej opisano, wyróżnia się elegancją i powściągliwością, niosącą w sobie „arystokratyczny” charakter. Jego podejście do fraz muzycznych jest stabilne, a rytm równomierny, z naciskiem na pełne i jasne brzmienie. Styl ten może wynikać z jego skrupulatnej osobowości oraz bogatego wykształcenia w ramach europejskiej tradycji muzycznej. Gautier Capuçon został ukształtowany przez wpływy francusko-belgijskiej szkoły gry na instrumentach smyczkowych, której dziedzictwo przyswoił sobie w Konserwatorium Paryskim, gdzie zdobył solidne podstawy techniczne. Jego nauczycielem był wybitny pedagog Philippe Muller, jeden z czołowych przedstawicieli tej szkoły, który bezpośrednio przekazywał mu tradycje i zasady wykonawcze.

Na poziomie psychologicznym Gautier Capuçon wyróżnia się wysoką samokontrolą oraz wrażliwością na detale, co pozwala mu wpływać na jakość i wyraz każdego dźwięku. Jego interpretacje odznaczają się wiernością oryginalnym intencjom muzycznym kompozytora, a dążenie do perfekcji i precyzji wiąże się również z jego tendencją do unikania ryzyka i błędów podczas gry.

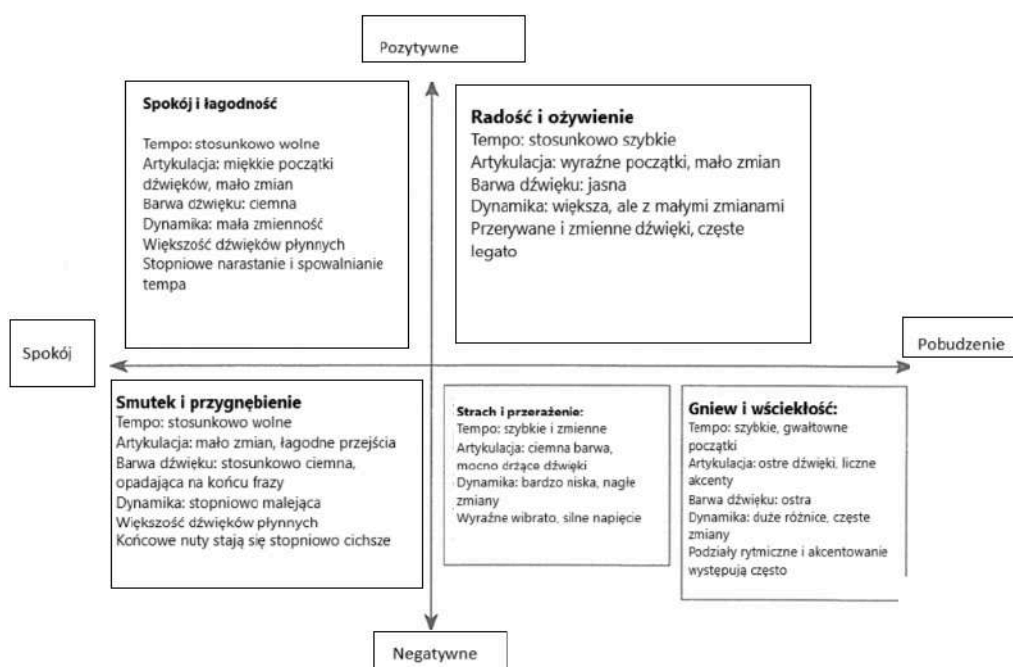
W porównaniu do Gautiera Capuçon, styl gry Mischy Maisky'ego jest pełen dramatyzmu i pasji, a jego podejście do muzyki charakteryzuje się dużą zmiennością i intensywną emocjonalnością. Styl ten może wynikać z jego silnej potrzeby wyrażania emocji oraz dążenia do uwypuklenia romantycznych ideałów podczas wykonywania utworów tej epoki. Życiowe doświadczenia Mischy Maisky'ego również miały ogromny wpływ na jego styl wykonawczy. Urodzony na Łotwie, początkowo kształcił się w Rosji, a ostatecznie rozwinął swoją karierę w Izraelu i w Europie Zachodniej. W czasie studiów w

Konserwatorium Moskiewskim uczył się pod kierunkiem legendarnego mistrza wiolonczeli Mścisława Rostropowicza, który kładł nacisk na perfekcyjną technikę oraz dogłębne zrozumienie muzyki. Rostropowicz miał znaczący wpływ na muzyczną estetykę Mischy Maisky'ego.

Mischa Maisky często wzmacnia dramaturgię swoich interpretacji poprzez intensywne kontrasty dynamiczne i zmiany tempa, co odzwierciedla jego ekstrawertyczną osobowość, skłonność do ryzyka oraz silne pragnienie autoekspresji. Jego podejście do gry sprawia, że słuchacze doświadczają intensywnych reakcji emocjonalnych, co ma bezpośredni związek z tym, jak ludzki mózg przekształca dźwięki i muzykę w emocje. Poniższy diagram, zaczerpnięty z badań psychologii

muzyki, ilustruje relację między ludzkimi emocjami a cechami wykonania muzycznego (tabela 4-1⁷⁸).

Tabela 4-1



Zgodnie z Li Xiaonuo, cechy muzyki opisane na osi poziomej przedstawiają zależność: „Im większa głośność, jaśniejsza barwa, szybsze tempo, więcej staccato i bardziej nieregularny rytm tym wyższy poziom ekspresji i pobudzenia wyrażany przez muzykę, który to wskaźnik na linii emocji oznacza przesunięcie w prawą stronę”⁷⁹. Autor konstatuje również: „Można zauważyć, że muzyka charakteryzująca się wysokim stopniem „pobudzenia” kojarzy się ze stanem ekstazy, pasji, czyli stanem o zwiększonej aktywności układu współczulnego, co obejmuje przyspieszenie tętna, kroku i oddechu”⁸⁰. Widzimy więc, dlaczego publiczność, słuchając wykonania Mischy Maisky'ego, odczuwa silniejsze emocje związane z pasją i energią zawartą w muzyce oraz ma wyższe estetyczne oczekiwania wobec takich interpretacji utworów⁸¹.

⁷⁸ Źródło tabeli: Patrik N. Juslin, Renee Timmers, *Expression and communication of emotion in music performance, Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford 2010.

⁷⁹ Li Xiaonuo, *Muzyczna...*, op. cit.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Estetyczne oczekiwania to przewidywania i oczekiwania jednostki wobec dzieła sztuki lub doświadczenia estetycznego, kształtowane przez jej kontekst kulturowy, osobiste doświadczenia, poziom wykształcenia oraz

Styl gry Yo-Yo My plasuje się pomiędzy powściągliwością Gautiera Capuçon'a a dramatyzmem Mischy Maisky'ego. Jego interpretacje łączą delikatny smutek z płynnością, co może wynikać z doświadczeń dorastania w wielokulturowym środowisku oraz bogatej edukacji muzycznej. Psychologiczne cechy wykonania Yo-Yo My obejmują wysoki poziom empatii i emocjonalnej wrażliwości, co pozwala mu uchwycić i przekazać w swojej grze subtelne zmiany emocjonalne. Jego podejście do muzyki łączy techniczną perfekcję z delikatnością emocji, za pomocą których buduje on więź z publicznością. Styl Yo-Yo My zapewnia zrównoważone doświadczenie muzyczne, po którym słuchacze mogą spodziewać się zarówno delikatności, jak i emocjonalności. Te estetyczne oczekiwania mogą wynikać z wielokulturowych inspiracji muzyka i jego uznania dla wyrażania złożonych uczuć.

Podsumowując, unikalne style wykonawcze w interpretacjach dwóch wybranych utworów są właściwie odzwierciedleniem indywidualnych cech psychologicznych, zaplecza kulturowego oraz osobistych doświadczeń wykonawców. Słuchacze, odbierając te wykonania, tworzą własne muzyczne obrazy w oparciu o swoje oczekiwania estetyczne i subiektywne postrzeganie. Charakterystyczne style wykonawców nie tylko wzbogacają różnorodność wykonań, ale także odpowiadają na zróżnicowane potrzeby estetyczne odbiorców. Głębsza analiza psychologicznych uwarunkowań stylów wykonawczych oraz oczekiwań estetycznych publiczności pozwala lepiej zrozumieć świat muzycznych interpretacji.

4.3 Stres psychiczny towarzyszący występom

Analizując interpretacje powyższych utworów oraz różne scenariusze wykonawcze możemy zauważyć, że różnice w środowisku wykonania i w kontekście mu towarzyszącym mają znaczący wpływ na ostateczny kształt występu muzycznego. Choć nie jesteśmy w stanie jednoznacznie stwierdzić, czy Beatrice Harrison odczuwała niepokój z powodu ograniczeń technicznych podczas nagrywania *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara w 1928 roku, widoczne jest jej ostrożne podejście do interpretacji muzycznej.

Zdenerwowanie i stres u wykonawców to złożony i powszechny problem, obejmujący czynniki fizjologiczne, psychologiczne, środowiskowe oraz

środowisko społeczne. Te oczekiwania wpływają na sposób rozumienia i oceny dzieła oraz na głębię emocjonalnej i estetycznej reakcji odbiorcy. W kontekście wykonania muzycznego oczekiwania estetyczne publiczności mogą obejmować m.in. doskonałość techniczną, głębię wyrazu emocjonalnego oraz czystość barwy dźwięku.

społeczno-kulturowe.

4.3.1 Przyczyny i objawy tremy scenicznej

Psychiczne napięcie i stres wykonawcy to jeden z kluczowych tematów badań w dziedzinie psychologii muzyki. Li Xiaonuo zauważa:

Emocje składają się z trzech elementów: subiektywnych doświadczeń, zewnętrznych zachowań oraz reakcji fizjologicznej. Emocje i uczucia pełnią funkcje adaptacyjne, motywacyjne, organizacyjne oraz sygnalizacyjne. Emocje można analizować na płaszczyźnie takich cech jak dynamika, intensywność i stopień napięcia, które mogą przybierać różne skrajności. Istnieje wiele klasyfikacji emocji, na przykład podział na emocje podstawowe: radość, gniew, smutek, przyjemność, żal, strach, zaskoczenie itd. W związku z tym możemy wyróżnić również emocję taką jak napięcie sceniczne, znane również jako lęk przed występowaniem lub trema. Lęk, strach to jeden z podstawowych rodzajów emocji⁸².

Te negatywne emocje nie tylko wpływają na jakość wykonania, ale mogą mieć także długotrwałe negatywne skutki dla kariery zawodowej oraz zdrowia psychicznego wykonawcy.

Podczas scenicznych interpretacji niemal wszyscy artyści doświadczają napięcia o różnym nasileniu. Vladimir Horowitz, uznawany za jednego z najwybitniejszych pianistów XX wieku, był znany nie tylko ze swoich niezwykłych umiejętności technicznych i ekspresji muzycznej, ale także z ekstremalnej nerwowości i lęku przed występowaniem. Napięcie, które mu towarzyszyło, odczuwalne było zarówno na poziomie psychicznym, jak i fizycznym. Już na kilka dni przed koncertem Horowitz zaczynał czuć niepokój, co prowadziło do bezsenności i utraty apetytu. W dniu występu pociły mu się dłonie, miał przyspieszone bicie serca, a nawet nudności. Często musiał wielokrotnie korzystać z toalety, co jest typową reakcją fizjologiczną na stres i niepokój. Przed samym koncertem Horowitz skrupulatnie się przygotowywał: wiele razy stroił fortepian, ćwiczył utwory i wychodził na scenę, aby oswoić się z tym miejscem. Często towarzyszyli mu jego żona i asystenci, którzy starali się go uspokoić⁸³.

Analizy psychologiczne pokazują, że umiarkowany poziom lęku i napięcia może sprzyjać koncentracji. Niektórzy artyści czerpią satysfakcję z adrenaliny

⁸² Li Xiaonuo, *Muzyczna...*, op. cit.

⁸³ Harold C. Schonberg, *Horowitz: His Life and Music*, Nowy Jork 1992.

towarzyszącej występom i dzięki temu osiągają wyjątkowe rezultaty. Jednak nie wszyscy muzycy dobrze radzą sobie z tym rodzajem stresu – wielu zmagają się z jego negatywnymi skutkami.

Zgodnie z analizą Li Xiaonuo, w której podsumował wcześniejsze badania zachodnich psychologów dotyczące objawów tremy scenicznej, można wyróżnić cztery główne obszary oddziaływania stresu: zmiany fizjologiczne (różnorodne objawy somatyczne, w skrajnych przypadkach prowadzące do drętwienia kończyn lub biegunki); zmiany psychiczne i emocjonalne; problemy poznawcze (utrata koncentracji, zaburzenia pamięci, brak ekspresji muzycznej); zmiany w zachowaniu (sztywność ruchów ciała i mimiki)⁸⁴. Te symptomy często prowadzą do obniżenia jakości wykonania, a w skrajnych przypadkach mogą skutkować nieudanym występem.

Istnieje wiele badań i teorii na temat przyczyn tremy scenicznej. Wśród nich wymienia się lęk biorący swoje źródło w cechach charakteru wykonawcy, jak również lęk sytuacyjny wynikający z chwilowych emocji i presji w obliczu wykonania. Niektóre badania wskazują także na korelację między poziomem motywacji a poziomem lęku – im bardziej wykonawca odczuwa wagę występu i pragnie zagrać jak najlepiej, tym wyższy jest poziom napięcia i lęku, którego doświadcza^{85 86}.

4.3.2 Sposoby radzenia sobie ze stresem i ćwiczenia związane z leczeniem tremy scenicznej u wykonawców

Powstawanie napięcia psychicznego jest wynikiem działania wielu różnorodnych czynników, a jego złagodzenie wymaga zastosowania kompleksowych strategii i metod. Wykonywanie muzyki wiąże się z nieustannym ruchem ciała, który wymaga zarówno wytrzymałości fizycznej, jak i psychicznej. Podczas długotrwałych ćwiczeń napięte partie ciała mogą zacząć sztywnieć, co negatywnie wpłynąć może na koordynację ruchów i w rezultacie prowadzić do wystąpienia napięcia w grze. Skutkiem tego może być ograniczona ekspresja muzyczna, trudności w kontrolowaniu dynamiki (zbyt silne lub zbyt słabe akcentowanie), niestabilne tempo oraz brak zgrania podczas współpracy z innymi muzykami. Zrelaksowane ciało zazwyczaj lepiej sobie radzi w czasie wykonywania muzyki.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Dianna Kenny, *The Psychology of Music Performance Anxiety*, Oxford 2011.

⁸⁶ Ana E. Barbar, *The interplay between motivation and performance anxiety in musicians*, „Psychology of Music” 48(4) 2020, str. 567-582.

Aby skutecznie złagodzić napięcie psychiczne można stosować różnorodne techniki, takie jak ćwiczenia mentalne, techniki relaksacyjne, próbne symulacje występów, budowanie systemu wsparcia, solidne przygotowanie techniczne, pozytywne myślenie, czy długoterminowa troska o zdrowie psychiczne. Rozwiązanie problemu tremy scenicznej wpływa pozytywnie na rozwój zawodowy muzyka i polepsza jego zdrowie psychiczne. Zrozumienie tego problemu odgrywa również istotną rolę w edukacji muzycznej oraz badaniach psychologicznych.

4.3.2.1 Trening Progresywnej Relaksacji

Trening Progresywnej Relaksacji (ang. *Progressive Relaxation Training, PRT*), znany również jako progresywna relaksacja mięśni, to technika redukcji napięcia i lęku poprzez stopniowe rozluźnianie kolejnych grup mięśniowych ciała. Metoda ta została opracowana przez amerykańskiego psychologa Edmunda Jacobsona w latach 30. XX wieku. Jacobson zauważa:

Kiedy mięśnie są całkowicie zrelaksowane, pozostałe części ciała również ulegają rozluźnieniu, a zużycie energii w organizmie spada. Poziom napięcia mięśni szkieletowych i jego zmiany są ściśle związane z poziomem pobudzenia emocjonalnego. W połączeniu z treningiem wyobraźniowym lub metodami poznawczej restrukturyzacji technika ta pozwala skutecznie regulować lęk i emocje wykonawców, co może prowadzić do poprawy ich efektywności i umożliwić pełne wykorzystanie posiadanych umiejętności⁸⁷.

Aby rozpocząć trening progresywnej relaksacji należy znaleźć ciche i komfortowe miejsce, w którym można skupić się na ćwiczeniu bez żadnych zakłóceń. Sesję warto rozpocząć kilkoma głębokimi oddechami, aby wprowadzić ciało w stan rozluźnienia. Następnie, zaczynając od konkretnej partii ciała (zwykle od palców stóp), stopniowo przechodzi się do kolejnych grup mięśniowych, przesuając się ku górze. W praktyce każdą grupę mięśni napina się na około 5–10 sekund (koncentrując się na tym napięciu), a następnie powoli rozluźnia przez około 20 sekund (koncentrując się na uczuciu relaksu). Proces obejmuje wszystkie główne grupy mięśniowe, w tym mięśnie stóp, nóg, brzucha, klatki piersiowej, ramion, barków i twarzy. Podczas całej sesji treningowej należy utrzymywać powolny i głęboki oddech,

⁸⁷ Yu-Lun Gerke Yang, *Badania nad psychologicznymi i fizjologicznymi aspektami zachowań w wykonawstwie instrumentalnym (Qiyue biaoyan xinli yu shengli xingwei yanjiu)*, Akademia Sztuki w Nankinie (Nanjing Yishu Xueyuan), praca doktorska, maj 2021, s. 40.

co powinno w dodatkowy sposób wzmocnić efekt rozluźnienia. Dzięki regularnej praktyce napinania i rozluźniania mięśni osoba stosująca PRT uczy się lepiej rozpoznawać sygnały napięcia w ciele i skuteczniej je łagodzić.

Trening progresywnej relaksacji znajduje szerokie zastosowanie w leczeniu zaburzeń lękowych, bezsenności, nadciśnienia i przewlekłego bólu. Badania wykazują, że regularna praktyka tej metody obniża aktywność układu współczulnego, a podnosi aktywność układu przywspółczulnego, co pozwala szybciej osiągać stan relaksacji w sytuacjach stresowych oraz poprawia kontrolę nad emocjami i jakość snu⁸⁸.

4.3.2.2 Metoda systematycznego odwrażliwiania

Systematyczne odwrażliwianie (ang. *Systematic desensitization*) to metoda terapii behawioralnej, polegająca na stopniowym wystawianiu jednostki na bodźce wywołujące lęk lub niepokój, w połączeniu z technikami relaksacyjnymi, aby zredukować lub wyeliminować niepożądane reakcje emocjonalne. Metodę tę opracował Joseph Wolpe w latach 50. XX wieku. Jej teoretyczne podstawy opierają się na warunkowaniu i zasadzie wzajemnego hamowania. W kontekście wykonania muzycznego systematyczne odwrażliwianie może być stosowane, aby pomóc wykonawcom zredukować lub wyeliminować tremę. Polega ono w tym wypadku na stopniowym wystawianiu muzyka na sytuacje związane z występowaniem, i jednoczesnym stosowaniu technik relaksacyjnych, co prowadzi do minimalizacji reakcji lękowych.

Na początku, pod kierunkiem profesjonalnego terapeuty, wykonawca identyfikuje i sporządza listę wszystkich sytuacji, które mogą wywoływać lęk, a następnie uszeregowuje je od najmniej do najbardziej stresujących, tworząc tzw. „hierarchię lęku”. Przykładowo, najmniej stresująca sytuacja to samotna próba w domu, podczas gdy najbardziej stresującą może być wykonanie na żywo przed setkami widzów. Wykonawca uczy się i ćwiczy technikę relaksacyjną, taką jak progresywna relaksacja mięśni, aby w trakcie ekspozycji na sytuacje lękowe potrafić szybko osiągnąć stan rozluźnienia.

W trakcie terapii wykonawca zaczyna od całkowicie zrelaksowanego stanu, wyobrażając sobie najmniej stresującą sytuację z hierarchii, na przykład grę w domu

⁸⁸ Ewa Ferendiuk, *Progressive Muscle Relaxation According to Jacobson in Treatment of the Patients with Temporomandibular Joint Disorders*, „Folia Medica Cracoviensia” tom 59 nr 3, 2019, str. 113-122.

w samotności. Gdy potrafi utrzymać stan relaksu bez wyraźnej reakcji lękowej, przechodzi do wyobrażania sobie bardziej wymagających sytuacji, takich jak granie w domu i nagrywanie wykonania na wideo. Proces ten jest powtarzany, stopniowo zwiększając intensywność sytuacji – od występów na małych spotkaniach, przez grę na zajęciach muzycznych, małe publiczne koncerty, aż po wykonywanie na żywo przed dużą publicznością. Dzięki temu stopniowemu wystawianiu się na stresujące sytuacje i w połączeniu z towarzyszącym temu procesowi relaksacyjnym ćwiczeniom reakcje lękowe i obawy wykonawcy stopniowo słabną lub całkowicie znikają.

Systematyczne odwrażliwianie okazało się skuteczną metodą terapii w kontekście występów muzycznych, znacząco zwiększając pewność siebie i ekspresję artystów, pozwalając im czuć się swobodniej podczas gry⁸⁹. Metoda ta jest również szeroko stosowana w leczeniu różnych zaburzeń lękowych, w tym fobii, lęku społecznego oraz zaburzeń obsesyjno-kompulsywnych. Jej skuteczność została potwierdzona w licznych badaniach klinicznych, a sama metoda jest uznawana za bezpieczną i efektywną formę psychoterapii.

⁸⁹ Dianna T. Kenny, *Performance Anxiety in Musicians: A Review of Literature*, „Australian Journal of Psychology”, 63(1), 1-8, 2011, str. 5.

Podsumowanie

Każdy wykonawca rozumie i interpretuje sztukę na swój unikalny sposób. Te interpretacje mogą różnić się od oryginalnej wizji twórcy dzieła. Dlatego dogłębne porównanie i omówienie różnorodnych interpretacji dzieł muzycznych, analiza wpływu różnych środowisk wykonawczych na artystę oraz badanie czynników mogących wpłynąć na jego wykonanie mają nie tylko wysoką wartość badawczą, ale także są kluczowe dla zrozumienia złożoności wykonania muzycznego. Skupiając się na *Konercie wiolonczelowym e-moll* Edwarda Elgara oraz na *Sonacie na skrzypce (wiolonczelę) i fortepian A-dur* Césara Francka – dwóch arcydziełach muzyki romantycznej – dostrzegamy, że utwory te są nie tylko bogate pod względem treści muzycznej, ale również oferują szerokie możliwości badawcze w kontekście praktyki wykonawczej. Interpretacja tych dzieł nie ogranicza się do wiernego odtworzenia nut, lecz stanowi wyraz indywidualnego stylu, emocjonalnej ekspresji i artystycznej wizji wykonawcy. Analizując różne wykonania, możemy docenić nie tylko subtelne podejście artystów do detali muzycznych, ale także ich emocjonalne zaangażowanie oraz głębokie zrozumienie duchowego wymiaru kompozycji. Każde wykonanie jest swoistym dialogiem między artystą a dziełem, odzwierciedlającym jego osobiste doświadczenia, kontekst kulturowy oraz artystyczne ambicje.

Dodatkowo, zmienne warunki wykonania – takie jak różnice w środowisku danego wykonania (np. przejście z nagrania studyjnego do sali koncertowej) lub wykonanie przed różnymi grupami publiczności – mogą wpływać na interpretację wykonawcy. Takie zmiany mogą pobudzać kreatywność, ale również generować dodatkowy stres. Analiza tych czynników pozwala lepiej zrozumieć zarówno artystyczny, jak i techniczny aspekt wykonania muzycznego, a także sposób, w jaki muzycy dostosowują swoje strategie do różnych kontekstów. Podsumowując, dogłębne badanie interpretacji utworów muzycznych nie tylko wzbogaca naszą wiedzę o samych kompozycjach, ale także pomaga zrozumieć złożoność sztuki wykonawczej, dzięki czemu możemy pełniej docenić każdą interpretację artysty na scenie.

W pierwszych dwóch rozdziałach niniejszej pracy przeanalizowano życiorysy twórców oraz społeczno-kulturowe czynniki, które oddziaływały na powstanie dwóch omawianych dzieł: *Koncertu wiolonczelowego e-moll* Edwarda Elgara oraz *Sonaty na*

skrzypce i fortepian A-dur Césara Francka. Następnie szczegółowo omówiono formę, cechy kompozycyjne oraz orkiestrację obu utworów. Przeprowadzono także analizę trzech kanonicznych interpretacji każdej kompozycji, porównując je pod kątem tempa, dynamiki oraz wykreowanych w nich obrazów muzycznych. Na podstawie tej analizy można dostrzec, że ten sam utwór może być przedstawiony na wiele różnych sposobów, a czynniki wpływające na interpretację są niezwykle złożone.

W trzecim rozdziale omówiono techniki wykonawcze, które należy uwzględnić podczas interpretacji, i zilustrowano je przykładami. Przeanalizowano wpływ takich elementów jak wibracja i sztuka operowania smyczkiem na barwę dźwięku i budowanie obrazu muzycznego. W trzeciej części rozdziału, odnosząc się do problemu „nietożsamości” w estetyce muzycznej objaśniono, że dzieło wykonawcy nie jest tożsame z dziełem kompozytora.

W ostatnim rozdziale, w nawiązaniu do omawianych wcześniej czynników, przeanalizowane zostały wpływy różnych warunków wykonawczych na interpretację artysty. Z perspektywy psychologii muzyki zbadano czynniki psychologiczne oraz estetyczne oczekiwania leżące u podstaw różnic między poszczególnymi interpretacjami wykonań tych dzieł. Na końcu autorka omówiła źródła napięcia psychicznego u wykonawców oraz zaproponowała metody jego złagodzenia.

Muzyczne wykonanie można postrzegać jako nieprzerwaną sekwencję ruchów ciała i gestów, która stawia przed wykonawcą wyjątkowo wysokie wymagania zarówno pod względem fizycznym, jak i psychicznym. Analizowane w tej pracy wybrane interpretacje stanowią doskonały przykład harmonijnej koordynacji ciała, umysłu i duszy. Zrozumienie procesu powstawania tych interpretacji oraz czerpanie z nich nauki ma ogromne znaczenie dla rozwoju zawodowego autorki niniejszej pracy, a także otwiera szerokie możliwości refleksji i inspiracji dla innych muzyków. To właśnie jest jedną z najcenniejszych wartości, które niesie ze sobą niniejsza praca.

Muzyczne wykonanie to złożona forma sztuki, która wymaga od wykonawcy nie tylko precyzji technicznej, ale także szczerości emocjonalnej, stabilności fizycznej oraz wytrwałości psychicznej. Każdy udany występ jest rezultatem wielogodzinnych ćwiczeń, ciągłych poprawek i głębokiego zaangażowania emocjonalnego. Analiza interpretacji zawarta w niniejszej pracy pozwala lepiej zrozumieć, w jaki sposób artyści łączą techniczne umiejętności, zrozumienie muzyki, wyrażanie emocji i swój indywidualny styl, tworząc dla słuchaczy niepowtarzalne doświadczenie muzyczne. Dodatkowo, analiza tych interpretacji pomaga zrozumieć, jak wykonawcy pokonują

fizyczne i psychiczne wyzwania, jak utrzymują koncentrację i ekspresję pod presją oraz w jaki sposób dzięki ćwiczeniom i systematycznemu wykonywaniu udoskonalają swoje umiejętności. Te doświadczenia stanowią cenne źródło wiedzy dla wszystkich, którzy pragną doskonalić się w muzycznej ekspresji. Dogłębna analiza i zrozumienie omawianych tu wykonań nie tylko pozwala lepiej docenić ich artystyczny wymiar, ale także uczy, jak przekształcić siłę ciała i umysłu w siłę muzyki, co jest przecież głównym celem muzycznego wykonania i marzeniem każdego, kto kształci się w tej dziedzinie.

Bibliografia

Adorno, Theodor W. (1903-1969), *Aesthetic Theory (Teoria Estetyczna)*, tłum. Christian Lenhardt, Londyn 1984.

Barbar, Ana E., *The interplay between motivation and performance anxiety in musicians*, „Psychology of Music” 48(4) 2020.

Bluhofer, Jonathan, *Yo-Yo Ma, BSO plumb emotional depth, timely resonance with Shostakovich*, „Boston Classical Review” z 13.10.2023, <https://bostonclassicalreview.com/2023/10/yo-yo-ma-bso-plumb-emotional-depth-timely-resonance-with-shostakovich/> [dostęp: 25.05.2025].

Brown, Clive, *Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing* [M], „Journal of the Royal Musical Association”, tom. 113, nr 1, 1988.

Joset A. Etzel, Erica L. Johnsen, Julie Dickerson, Daniel Tranel, Ralph Adolphs, *Cardiovascular and respiratory responses during musical mood induction*, „International Journal of Psychophysiology” 61(1) 2006.

Chen, Fei, *An Aesthetic Review of 19th-Century European Violin Art*, praca magisterska Shanxi University z roku 2006 (praca niepublikowana).

Leo L. Beranek, *Concert hall acoustics: Recent findings*, „The Journal of the Acoustical Society of America”, 2016.

Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, tłum. Paul Patton, Columbia University Press, Nowy Jork, 1995.

Draiblate, Yoni, *The history, evolution, and pedagogy of cello vibrato*, praca dyplomowa Temple University z roku 2019 (praca niepublikowana).

Andrew Geeves, John Sutton, *Embodied Cognition, Perception, and Performance in Music*, „Empirical Musicology Review” 9 (3-4) 2015.

Patrik N. Juslin, Renee Timmers, *Expression and communication of emotion in music performance, Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, Oxford 2010.

Ferendiuk, Ewa, *Progressive Muscle Relaxation According to Jacobson in Treatment of the Patients with Temporomandibular Joint Disorders*, „Folia Medica Cracoviensia” tom 59 nr 3, 2019.

Zhang Quan, Zhang Yun-ting, Li Wei, Zhang Jing, *fMRI Study on Amygdala Activation During Emotional Response*, Tianjin 2008.

Gao, Yajing, *Analiza porównawcza różnych interpretacji „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka*, czasopismo "Qilu Realm of Arts", czwarte wydanie w 2007 (CN 37-1063/J).

Hou, Xinrui, *Analiza i porównanie różnych wersji „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka*, praca doktorska uniwersytetu Qingdao z roku 2012 (praca niepublikowana).

Hurwitz, David *Bloch: Schelomo; Elgar: Concerto for Cello and Orchestra in E Minor, Op. 85*, „Musical America” sierpień 2024.

Ingarden, Roman: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (chin. *Yinyue zuopin ji qi tongyixing wenti*), cytowane za: Yu Runyang, *Wprowadzenie do współczesnej filozofii muzyki zachodniej* (chin. *Xiandai xifang yinyue zhexue daolun*), Changsha 2000.

Janof, Tim, *Playing Vibrato on the Cello*, artykuł z portalu „cello.org”, <https://cello.org/cnc/tim28.htm> [dostęp: 25.05.2025].

Ji, Lin, *Śmierć narodu? Śmierć człowieka? – Różne interpretacje „Koncertu wiolonczelowego e-moll” autorstwa Beatrice Harrison, Jacqueline du Pré, i Yo-Yo My*, czasopismo Konserwatorium Muzycznego Xinghai, Guangzhou 2014.

Kenny, Dianna T., *Performance Anxiety in Musicians: A Review of Literature*, „Australian Journal of Psychology”, 63(1), 1-8, 2011.

Kenny, Dianna, *The Psychology of Music Performance Anxiety*, Oxford 2011.

Li, Xiaonuo, *Muzyczna percepcja i psychologia* (chin. *Yinyue de renzhi yu xinli*), Guilin 2017.

Li, Zhe, *Wpływ technik gry na wiolonczeli na barwę dźwięku – analiza wpływu punktu kontaktu ze struną, nacisku smyczka i jego prędkości* (chin. *Datiqin yanzou fangfa dui yinse de yingxiang – dui chuxian dian, gong ya, gong su de yingxiang fangfa fenxi*), praca magisterska Akademii Muzycznej w Tianjinie z roku 2009 (praca niepublikowana).

Li, Zhongyan, *Badania nad „Sonatą A-dur na skrzypce i fortepian” Francka*, praca licencjacka Centralnego Konserwatorium w Pekinie z roku 2014 (praca niepublikowana).

Lin, Erija, *Analiza cech muzycznych fuzji w „Sonacie A-dur na skrzypce i fortepian” Francka*, czasopismo "Music Learning and Research" luty 2021.

Liu, Hong, *Występ muzyczny jako interpretacja* (chin. *Zuowei quanshi de yinyue biaoan*), Szanghaj 2018.

Liu, Tingting, *Jacqueline du Pré i „Koncert wiolonczelowy e-moll” Edwarda Elgara*, czasopismo „Drama, Music and Film”, drugie wydanie w 2013 (CN 32-1095/J).

Ma, Yan, *Badanie tekstu i interpretacji „Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur” Césara Francka oraz rozważania na temat estetyki wykonania* (chin. <Fulan Ke A Diao Xiaotiqin Yu Gangqin Zoumingqu> Wenben Yu Yanyi Yanjiu - Ji Yinfade Yanzou Meixue Qiansi), Praca dyplomowa Szanghajskiego Konserwatorium z roku 2009 (praca niepublikowana).

McCrory, Martha, *A Study of The Elgar 'Cello Concerto*, praca magisterska Eastman School of Music of the University of Rochester z roku 1944 (praca niepublikowana).

McVeagh, Diana, *Elgar, Sir Edward (William)* w „The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, drugie wydanie, Oxford 2001.

Meyer, Leonard B., *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago 1960.

Nicholas, Jeremy, author of Gramophone's Classical Music Review. Anthony Tommasini, *Yuja Wang and Renaud Capuçon: Virtuosity with a few edges*, „The New York Times” 18.02.2016, <https://www.nytimes.com/2016/02/19/arts/music/review-yuja-wang-and-renaud-capuc-on-virtuosity-with-a-few-edges.html> [dostęp: 25.05.2025].

O'Neill, Eileen, *Nostalgia and Escapism: Interpreting Edward Elgar's Cello Concerto*, praca magisterska Uniwersytetu Stanu Kalifornia z roku 2016 (praca niepublikowana).

Piao, Lingling, *Połączenie niemieckiego klasycyzmu i francuskiego romantyzmu — analiza cech kompozycyjnych i technik wykonawczych „Sonaty na wiolonczelę i fortepian A-dur Césara Francka”* (chin. Deguo Gudian Zhuyi Yu Faguo Langman Zhuyi de Jiehe” — Saisa Fulan Ke "A Diao Datiqin Yu Gangqin Zoumingqu" Chuangzuo Tezheng Yu Yanzou Jifa Fenxi) praca dyplomowa Konserwatorium Szanghajskiego z 2020 roku (praca niepublikowana).

Ruth E. Schwartz, Friedhelm Schwartz, *Poznanie ucieleśnione* (chin. Jushen renshi), tłum. Li Xue, Yu Ping, Pekin 2023.

Schonberg, Harold C., *Horowitz: His Life and Music*, Nowy Jork 1992.

Stove, Robert James, *César Franck: his life and times*, Lanham 2012.

Sun, Guozhong, *Elgar i brytyjskie muzyczne odrodzenie* (Aierjjia yu yingguo yinyue fuxing), czasopismo „Yinyue yishu”, 2003 nr 2, str. 14-15.

Talbot, Joanne, *Reviews: RECORDINGS - ELGAR Cello Concerto in E Minor, op.85/BRIDGE Oration-Concerto Elegiaco for Cello and Orchestra*, „The Strad” 2002 nr 113.1352, str. 1409.

Wallace, Helen, wypowiedź z programu dokumentalnego *The Jacqueline Effect* na antenie BBC Radio 4, wyemitowanego po raz pierwszy 22 lutego 2016.

Wang, Bo, *Odkrywanie charakterystycznego traktowania techniki glissando w interpretacji „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Césara Francka*, praca

magisterska Minzu University of China z roku 2021 (praca niepublikowana).

Wang Meizi, Feng, *Analiza stylu muzycznego oraz technik wykonawczych w różnych wersjach „Sonaty na skrzypce A-dur Césara Francka”* (chin. *Tanxi Fulan Ke "A Diao Xiaotiqin Zoumingqu" Yinyue Fengge Yu Butong Banben Yanzou Jifa*), praca dyplomowa Południowochińskiego Uniwersytetu Technologicznego z roku 2019 (praca niepublikowana).

Watkins, Cornelia, *Reviews: Cello - 'Concerto in E Minor for Violoncello and Orchestra, Op. 85 (Study Score), 'by Edward Elgar, Edited by Jonathan Del Mar, „American String Teacher”* 2006 nr BA9040.

Wen, Huiming, *Przygotowanie do wykonania „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka*, czasopismo „Huanghe zhi sheng”, CN 14-1039/J, ISSN 1004-6127, 2020.

Win, Zhichao, *O ewolucji stylu Heifetza w „Sonacie skrzypcowej A-dur” Francka*, praca magisterska Południowochińskiego Uniwersytetu Technologicznego z roku 2011 (praca niepublikowana).

Wold, Milo: *Historia zachodniej muzyki (wersja ilustrowana)* (chin. *Xifang yinyue jianshi chatu di 9 ban*), tłum. Liu Danni, Shijie yushu chuban gongsi, 2012.

Xinye, Gong, *Badanie brytyjskiej tożsamości społecznej w oparciu o “Pomp and Circumstance Marches” (Op.39 No.1) Elgara* (chin. *Aidehua Aierjia Weifeng linlin jinxing qu Op. 39. No.1 de yingguo shehui renting yinsu yanjiu*), praca dyplomowa Fujian Normal University z roku 2018 (praca niepublikowana).

Xu, Wenxi, *Badanie stylu kompozycyjnego i cech wykonawczych „Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur” Césara Francka* (chin. *Tansuo Saisar Fulan Ke "A Diao Xiaotiqin Yu Gangqin Zoumingqu" de Chuangzuo Fengge Yu Yanzou Tezheng*), Praca dyplomowa Szanghajskiego Konserwatorium z roku 2019 (praca niepublikowana).

Yang, Hongye, *Analiza wykonawcza III części „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka*, praca magisterska Akademii Sztuk Pięknych w Jilin z roku 2016 (praca niepublikowana).

Yang, Jing, *Studium teorii stylu muzycznego Leonarda Meyera* (chin. *Guanyu Lunnade Maier yinyue fengge lunli de yanjiu*), praca magisterska Szanghajskiego Konserwatorium z 2007 roku (praca niepublikowana).

Yang, Lu, *A Comprehensive Guide for Learning Cello Vibrato*, praca doktorancka University of Washington z roku 2020 (praca niepublikowana).

Ye, Jun, *Analiza stylistycznej charakterystyki „Sonaty A-dur na skrzypce i fortepian” Francka*, rozprawa doktorska Uniwersytetu Pedagogicznego Fujian z roku 2011 (praca niepublikowana).

Yu, Zhenyang, *Artystyczny styl i charakterystyka wykonawcza „Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur” Césara Francka* (chin. *Fulan Ke "A Diao Xiaotiqin Yu Gangqin Zoumingqu" de Yishu Fengge Yu Yanzou Tese*), czasopismo „Zhongguo Wenyi Jia”,

wydanie 5, 2023.

Yang, Yu-Lun Gerke, *Badania nad psychologicznymi i fizjologicznymi aspektami zachowań w wykonawstwie instrumentalnym* (chin. *Qiyue biao yan xin li yu sheng li xing wei yan jiu*), Akademia Sztuki w Nankinie (Nanjing Yishu Xueyuan), praca doktorska, maj 2021.

Zhao, Binhong, *Badanie „Sonaty na skrzypce i fortepian A-dur” Césara Francka* (chin. *Fulan Ke "A Diao Xiaotiqin Yu Gangqin Zoumingqu" Yanjiu*), praca dyplomowa Southwest University z roku 2008 (praca niepublikowana).

Zhao, Chunxu, *Stylistyka i techniki wykonawcze „Koncertu wiolonczelowego e-moll” Elgara*, Czasopismo Akademii Sztuk Pięknych w Jilin, Changchun 2019.

Zhang, Kun, *Analiza i porównanie wydań „Koncertu wiolonczelowego e-moll” Elgara*, Czasopismo Akademii Muzycznej w Tianjinie, Tianjin 2007.

Zhao, Qinqin, *Techniki wykonawcze „Koncertu wiolonczelowego e-moll” Elgara*, praca magisterska Qufu Normal University z roku 2015 (praca niepublikowana).